

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Inglesa II**  
**(Literatura de los Países de Lengua Inglesa)**



**TESIS DOCTORAL**

**El género teatral a través de la prensa literaria española: estrenos,  
promoción, festivales, crítica e investigación (1978-2003)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**David Lechuga Fernández**

Director

**Francisca Rubio Gámez**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



**El género teatral a través de la prensa literaria española. Estrenos,  
promoción, festivales, crítica e investigación (1978-2003).**

**TESIS DOCTORAL**

David Lechuga Fernández

Bajo la dirección de la Catedrática

Dra. D<sup>a</sup>. Fanny Rubio Gámez

Madrid 2015

<b>INDICE.....</b>	<b>1</b>
<b>0. ENGLISH SUMMARY.....</b>	<b>4</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS.....</b>	<b>9</b>
<b>2. ANTECEDENTES.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Teatro. 1952-1957.</b>	
2.1.1. Introducción.....	20
2.1.2. Contextualización sociocultural. El primer franquismo teatral.....	23
2.1.3. Línea editorial. La verticalidad oficial de las opiniones culturales.....	25
2.1.4. Primeras conclusiones.....	28
2.1.5. Recorrido cronológico. La censura es noticia.....	32
2.1.6. Revistas en Teatro.....	71
<b>2.2. Yorick. 1964-1975.</b>	
2.2.1. Primer recorrido cronológico. Primeras censuras. (1964-1970) .....	74
2.2.2. Del tardofranquismo a la transición. (1970-1975).....	126
<b>3. PIPIRIJAINA. LA REVOLUCIÓN DE LA TRANSICIÓN. 1974-1983.....</b>	<b>147</b>
<b>4. EL PÚBLICO. 1983-1992.....</b>	<b>157</b>
4.1. El primer El público. Posicionamiento editorial.....	159
4.2. Segunda etapa. Cuadernos de investigación teatral.....	172
4.3. 1990-1992. Tercera etapa. El declive.....	207
4.4. Seguimientos.....	222
4.5 Revistas del mundo, sección particular en El público.....	229

<b>5. PRIMER ACTO. 1992-2003. Editoriales.....</b>	<b>238</b>
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>247</b>
<b>7. A MANERA DE EPÍLOGO.</b>	
<b>7.1. Entrevistas.</b>	
7.1.1. José Sanchís Sinisterra.....	258
7.1.2. Eduardo Vasco.....	274
<b>8. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO E ÍNDICES HEMEROGRÁFICOS.</b>	
8.1. Revista Pipirijaina. Portadas de la transición. Pipirijaina textos.....	294
8.2. Revistas y publicaciones con contenidos exclusivamente teatrales.....	295
8.3. Textos dramáticos publicados en la revista Teatro.....	301
8.4. Índice bibliográfico general.....	305
Autores.....	306
<i>Teatro</i> .....	308
<i>Yorick</i> .....	319
<i>Pipirijaina</i> .....	334
<i>El público</i> .....	335
<i>Primer Acto</i> .....	346
8.5. Índices sumariales. Primeras etapas <i>El público</i> (Madrid) <i>Yorick</i> (Barcelona).....	347
<i>El público</i> (Madrid).....	348
<i>Yorick</i> (Barcelona).....	394

## **Agradecimientos**

A la Dra. Fanny Rubio Gámez, mi directora doctoral, por su valiosa crítica, sus consejos inestimables y sus puntuales comentarios; por su ejemplo académico y personal; por su paciencia, apoyo y ánimo.

A José Sanchís Sinisterra y Eduardo Vasco, los dos entrevistados en este estudio, que atendieron y se extendieron amablemente respondiendo a mi petición.

A los diferentes empleados que en el Centro de Documentación Teatral dependiente del Ministerio de Cultura, me facilitaron acceder a su fondo bibliográfico y a las últimas digitalizaciones de gran parte del material aquí analizado.

A la Universidad Complutense de Madrid, más concretamente al Departamento de Filología Española II (Literatura Española) por el apoyo y ayuda con los que todos sus miembros (ya fueran académicos o administrativos) me han obsequiado en distintas ocasiones, posibilitando así la consecución de mis estudios.

A Julio Arenas-Olleta, que amablemente me ofreció su ayuda, su criterio y valiosa corrección, en la realización de los índices y apéndices hemerográficos.

A mis compañeros de doctorado, que me animaron y apoyaron en distintas fases de este dilatado proceso.

Y a mis queridísimos familiares, a quienes dedico esta tesis.

## 0. ENGLISH SUMMARY.

*Presta el oído a todos, y a pocos la voz. Oye las censuras de los demás; pero reserva tu propia opinión*

WILLIAM SHAKESPEARE

The dramatic tradition accepted as important from Euripides to the present day has been that susceptible of lasting through the graphic transcription, both original dramatic document, and all graphics documents related. They all attest to the effects that the theatrical fact--in any form--has had in society in which saw the light, as well as in societies where it has been playing throughout history. Although the telecommunications has overlapped in part to graphic design in all its forms, there is no doubt that la prensa Gráfica literary remains a basic when it comes to scientific analysis reference, as mere curiosity who inquire in any event related to any theatrical event. "Graphic transcription..." of the intellectual work first, "... physical transcription in different revisions that are uploaded to a stage then, and transcription (or interpretation) literary..."in the specialized graphics media... then turn it on quality and public consideration." They are the equivalent of the marble in the area of sculpture."<sup>1</sup>The backbone of the research will revolve around the Spanish literary press and its analysis of the theatrical universe in its different variants during the period between 1978 and 2003.

The choice of this period is due for reasons of various kinds. Firstly, the date marks a new phase in the recent history of Spain and even being aware of the difficulty of Historicizing the thinking and the evolution of the Spanish theatrical context in so extensive and fertile period, and taking into account also, circumstances policies that flowed through Spain after the civil war, needless to say, that although the analyzed period coincides with the constitutional and democratic, they are required study theatre history that part the Spanish Theatre of the last third of the 20th century.

---

1.ASLAN, Odette, *The actor in the 20th century. Evolution of the technique*, Gustavo Gill, 1979, p.16.

Without them it would be difficult to understand the trajectory that has followed in the period analyzed, with defeatist symptoms, cautious at first, opening up gradually to the political and economic situation that crossed the country was stabilizing. They began to arrive without any filter influences from abroad, mostly from a European theatre which had aged considerably better than our own, taking on the revolutionary changes that occurred throughout the 20th century, before which the theatrical fact not remained indifferent. The immense revivalist movement has been named by many theorists. Among all, we choose those who baptized him as "reteatralizacion Theatre", appealing to the start of a new age. The combination of all these circumstances changed the basic guidelines of the drama in general and the staging in particular, not to mention the fabulous evolution of interpretation methods, much more diversified. Similarly, we must not ignore that the forgetting of the theatrical reality of all the Spanish speaking countries during the Franco regime - among other reasons as many of them host countries of the intellectuals of the losing side in the civil war - is required analysis, and not only for historical reasons, that their origin in a common idiosyncrasy culture, or identity linking hopelessly us. If we add to that fact continuous traffic of authors and companies who cross into either side of the Atlantic to show their work, we wouldn't need to find other justifications for such theoretical that they intend only to give an overview of the phenomenon to support the core of the study. It is the commitment to history that demands it. In a globalized world, it is necessary to reflect a common sensitivity that comes from that particular link which unites us beyond an ocean or political borders. In this regard, it is noteworthy that *Primer Acto*, a leading specialized publication of our country, engage in all its editions a number of pages to analyze theatrical reality surrounding us, and all relevant events that have their root in America.

We must not forget to authors, directors, actors and professionals of the scene in general, forgotten by the previous regime, and by publications related to it, standing out among all the specific theatre, used to broadcast from its pages a distorted image of reality theatre of civil war, which followed the guidelines set directly by the nationalist ideologues.



Another important part of the research will focus on the always controversial critical profession. The analysis will be divided into two aspects: theoretical and journalistic. The theoretical slope will discuss the evolution of research in all its aspects (thematic, structural, dramaturgicos, etc.) in various specialized publications. The strictly journalistic follow-up, we will obtain a quite approximate image of the undercard of the past twenty-five years, without never forget major events of Latin American, European billboards and their connections with the Spanish.

With a global vision of both sides, we will measure the degree of contribution of the Spanish critics in the effective development of the Spanish Theatre of the time, despite the eternal dispute of its own nature and its functionality to decipher all the keys that hide behind any art objectively. In the first of the series of letters that Rilke answered the questions that tormented his dear Lord Kappus, can read this conclusion<sup>2</sup> - so poetic as accurate - in relation to the critical trade: a detailed analysis of the various specialized publications - at least of greater importance - will occupy the core of research. The critical study - chronologically ordered - these will be the common thread. -Basic history - Yorick, Pipirijaina, the Public Theater and first Act, will be selective and thorough monitoring of their respective paths publishing, stopping in different contents that develop the objectives stated above. By way of example, we quote the excellent result of all paths - the cited and which are not, in many cases failed--, Primer Acto, which has become in a referential publication in the context of the theatrical journals of our most recent history, maintaining its leadership today. Its success lies in the unwavering commitment of the theatrical reality in the second half of the century, despite different political circumstances that spanned the country, and, by extension, the theater of that period. A dose of objectivity and eloquence bit contaminated by publishing ideological guidelines, and the validity and importance of its collaborators - many of them professional theatre in Active of recognized prestige, in different areas of the theatre scene - end to justify their privileged position.

Few of the works published to date that limited its analysis to the period detailing here. Some previous and others because they cover a greater temporal expansion, none focuses specifically on the analyzed here. If we add to that fact that known study covering only the journalistic perspective — in all its facets-in the theatrical fact during these years there is no, I think new and relatively original my contribution to the

detailed analysis of our theatrical reality, and their relationships with the playwrights that are more conducive for closeness or cultural identity, i.e. the more postmodern among the European Vanguards well as the similarities and differences that unite us with the American Spanish speaker, that culturally we enrich and complement.

From another perspective, I think that it is justified by itself the choice and the analysis of this historic last time, where the theatrical world has had to fight to survive against other audiovisual giants who were stealing share of art - market or simply the entertainment more commercial - sharing a space that until the arrival of Lumière was almost particular and exclusive of the craft--and the benefit-theatrical. Effort then its professionals is revalued, even more knowing that inequality in terms of resources or opportunities to bring new products require of others and most important - and romantic if you want - efforts that continue approaching the public fiction of reality, occurs which in the same time and space in which the Viewer is almost unique art - along with live music - where there is a risk and a real exposure to whom consumes it, much more valuable than the canned and invariably end product of the audiovisual, or that of other arts previously made for subsequent consumption. In the words of actor Rafael Álvarez, El Brujo, "the magic of the theatre is the celebration of the present that is going."

## 1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

*Conviene siempre esforzarse más en ser interesante que exacto; porque el espectador lo perdona todo menos el sopor*

VOLTAIRE

La tradición dramática aceptada como importante desde Eurípides hasta nuestros días ha sido aquella susceptible de perdurar a través de la transcripción gráfica, tanto del documento dramático original, como de todos aquellos documentos gráficos relacionados con él. Todos ellos dan fe de los efectos que el hecho teatral -en cualquiera de sus formas- ha tenido en la sociedad en la que veían la luz, así como en las sociedades donde se ha ido reproduciendo a lo largo de la historia. Juan Antonio Hormigón concluye sobre esta relación:<sup>1</sup>

Los procesos productivos teatrales se inscriben indefectiblemente en un marco social. Entre éstos y la sociedad en la que se enmarcan existe una relación de dependencia e influencias mutuas que son siempre expresión ideológica del papel de la cultura, de un aspecto de la realidad y de la misión y funcionalidad de la cultura en su dinámica.<sup>1</sup>

Aunque la era de las telecomunicaciones haya solapado en parte al grafismo en todas sus variantes, no cabe duda de que la prensa gráfica literaria sigue siendo una referencia básica a la hora del análisis científico, como de la mera curiosidad que indague en cualquier acontecimiento relacionado con cualquier hecho teatral. “Transcripción gráfica...” de la obra intelectual primero, “...transcripción física en las diferentes revisiones que se suben a un escenario después, y transcripción (o interpretación) literaria...” en los medios gráficos especializados “...se vuelven, pues, prenda de cualidad y consideración pública. Son el equivalente del mármol dentro del área de la escultura.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, Teatro, realismo y cultura de masas, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 15.

<sup>2</sup> ASLAN, Odette, El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, Barcelona, Gustavo Gill, 1979, p.16.

La columna vertebral de la investigación girará alrededor de la prensa literaria española y su análisis del universo teatral en sus diferentes variantes a lo largo del periodo comprendido entre los años 1978 y 2003. La elección de este periodo obedece a razones de diversa índole. En primer lugar, la fecha de inicio marca una nueva etapa en la reciente historia de España y aun siendo consciente de la dificultad de historizar el pensamiento y la evolución del contexto teatral español en tan extenso y fértil periodo - dificultad siempre al acecho como confirma Ruiz Ramón:<sup>3</sup>

“Quisiera empezar con una cita de Hans Georg Gadamer seguida de una confesión. He aquí la cita: "Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad" (370). Estas prudentes palabras pueden servir no solo de lema, sino también de advertencia que nos evite caer en las trampas del historicismo, abiertas siempre cuando desde nuestro presente -único punto relativo del apoyo del que siempre se parte- pretendemos entrar en el pasado con la ilusión de que podremos pensarlo e interpretarlo desde su propio presente, borrando el nuestro; ¿Es acaso posible, sin traicionar lo uno o lo otro, mantener el balance entre ambos?...”<sup>3</sup>

Teniendo en cuenta, además, las circunstancias políticas por las que atravesó España tras la guerra civil, huelga decir que aunque el periodo analizado coincida con el constitucional y democrático, son de obligado estudio los antecedentes teatrales de los que parte el teatro español del último tercio del siglo XX. Sin ellos sería difícil entender la trayectoria que ha seguido en el periodo analizado, con síntomas derrotistas, conservaduristas y muy cautos en los albores de esta nueva etapa histórica y teatral:<sup>4</sup>

“Durante los años de la transición (1976-1982) de la Dictadura a la Democracia, cada uno de los pasos sucesivos dados en el contexto del teatro español arrojó un saldo interpretado como negativo, provocando en los representantes del hecho teatral - autores, directores, actores, empresarios- una actitud derrotista o cuasiderrotista, marcada por la exasperación, la desconfianza, el pesimismo, signos todos del llamado entonces "desencanto".<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> AA VV, De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo Veinte y su contexto, Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 13. Ruiz Ramón, empieza así su conferencia en la Universidad de Vanderbilt.

<sup>4</sup> Op cit, pp 16-17. Prosigue Ruiz Ramón en la misma conferencia citada.

abriéndose progresivamente, a la vez que la situación política y económica por la que atravesaba el país se iba estabilizando:<sup>5</sup>

"Seguramente, nos estamos acercando poco a poco al momento en que podamos reflexionar sobre el pasado reciente del teatro español con menos tensiones y cierta objetividad. Hasta ahora se ha venido insistiendo, generalmente, en las nóminas y en los aspectos más literarios de nuestra escena, y ello, siempre desde una perspectiva beligerante más cercana al desánimo y la impotencia que a la reflexión totalizadora del fenómeno. En cierto modo, se podría decir que nuestro teatro se ha mantenido al margen del progresivo crecimiento de la sociedad en la que pretende nacer. Si el movimiento general de la sociedad española ( y no ya en nuestros días) ha pretendido romper las múltiples fronteras con que era asediada por el desenlace final de la Guerra Civil, la situación actual de España es el resultado de ese movimiento (antes leve, pero detectable y no solo entre los exiliados) que se ha venido expresando in crescendo desde 1939... "...Las barreras eran múltiples. La economía autárquica, su adaptación a los cánones del sistema occidental, el desarrollo alcanzado en los años sesenta y su internacionalización imparable posterior, se correspondían bien con los cambios operados en las costumbres sociales pasando del principio calderoniano del honor, al matrimonio de "penalty" y al aborto legal.”<sup>5</sup>

Empezaban a llegar sin ningún tipo de filtro las influencias del exterior, sobre todo de un teatro europeo que había envejecido considerablemente mejor que el nuestro, al asumir los cambios revolucionarios que se produjeron a lo largo del siglo XX, ante los que el hecho teatral no permaneció indiferente. El inmenso movimiento renovador ha sido nombrado por muchos teóricos. De entre todos, elegimos aquellos que lo bautizan como “reteatralización del teatro”, apelando al comienzo de nueva era:<sup>6</sup>

“(Re)teatralización del teatro.- ... “2.- Teóricos tan diversos como Meyerhold (1863) o Brecht piden la reteatralización del teatro, a saber, la percepción de la escena como lugar lúdico y de artificio, por lo tanto “el restablecimiento de la realidad teatral como primaria condición, necesaria para que puedan ofrecerse imágenes reales de la vida entre los hombres”. (Brecht, B, Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Nueva visión, 1972, p.247.)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>BERENGUER, Ángel, Teoría y crítica del teatro, Alcalá de Henares, U. Alcalá Henares, 1991, pp.79-80.

<sup>6</sup>PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980, pp. 471-472.

El cúmulo de todas estas circunstancias cambiaron las directrices básicas de la dramaturgia en general y de la puesta en escena en particular, sin olvidar la fabulosa evolución de los métodos interpretativos, mucho más diversificados, aunque muchos partieran del tronco común stanislavskiano. Juan Antonio Hormigón, en el interesante prólogo a la obra Interpretar sin dolor de DonRichardson dice:<sup>7</sup>

"En el siglo XX se ha desarrollado una vigorosa corriente escénica que con fundamentaciones distintas, variantes diversas y planteamientos dispares, propuso lo que se denominó genéricamente la "reteatralización del teatro"<sup>6</sup>. (...) pero en cualquier caso son extraordinariamente sugerentes y abren el territorio interpretativo situándolo en un nuevo contexto, el de la teatralidad que los enmarca". <sup>7</sup>

De igual forma, no hay que obviar que el olvido consciente de la realidad teatral de todos los países de habla hispana durante el régimen franquista -entre otras causas por ser muchos de ellos países de acogida de los intelectuales del bando perdedor en el conflicto civil-, es de obligado análisis, y no solo por las razones de carácter histórico, que hunden su origen en una idiosincrasia común, una cultura, o unas señas de identidad que irremediablemente nos vinculan. Si a eso unimos el continuo tráfico de autores y compañías que cruzan hacia uno y otro lado del atlántico para mostrar sus trabajos, no haría falta buscar otras justificaciones de índole teórico que solo pretendan dar una visión más general del fenómeno para apoyar el núcleo central del estudio. Es el compromiso con la historia el que lo exige. En un mundo globalizado, es necesario reflejar una sensibilidad común que nace de ese vínculo particular que nos une más allá de un océano o de unas fronteras políticas. En este sentido, es significativo que Primer Acto, una de las principales publicación especializada de nuestro país, y punto de referencia de profesionales, dedique en todas sus ediciones un buen número de páginas a analizar la realidad teatral que nos circunda, y todos los acontecimientos relevantes que tienen su raíz en Hispanoamérica.

---

<sup>7</sup> RICHARDSON, Don, Interpretar sin dolor. Una alternativa al método, Madrid, Publicaciones ADE, 1999, p.26.

Tampoco hay que olvidar a autores, directores, actores y profesionales de la escena en general, olvidados por el anterior régimen, y por las publicaciones afines al mismo, destacando entre todas ellas la específica Teatro, utilizada para difundir desde sus páginas una imagen deformada de la realidad teatral de posguerra, que seguía las directrices marcadas directamente por los ideólogos franquistas, vertebrándose dentro de la prensa oficial controlada directamente por el poder:<sup>8</sup>

Los editoriales suelen marcar la línea ideológica de una publicación, siempre marcados por las relaciones contextuales con la realidad en que una revista se publica. En un clima de nula oposición política, en el que los temas no son en ningún caso los ideológicos, una revista conservadora como Teatro mantiene polémicas muy concretas sobre temas artísticos cuya importancia hoy no podemos comprender en su justa medida. Eran los principios de la autorreflexión teatral en el país, y sí que, al menos, podemos estar seguros de que esos editoriales reflejan los máximos intereses teatrales de la publicación, que, en sus mismas palabras los denomina el “rincón de la Revista en el que mes a mes se intentan reflejar los problemas y circunstancias que afectan con mayor hondura a nuestro teatro”. En esa misma línea, la defensa de un teatro católico con el que se pretende crear opinión, hace demasiado obvias las conexiones de los editorialistas con la política teatral ejercida desde el poder. Tanto es así, que, el editorial del número 8 reproduce otro editorial publicado ya por el diario Pueblo, de decidida ideología partidaria del régimen. Con el título de “Sugestiones ante un congreso de Teatro”, “En el cual se insinúan con un criterio que nuestra Revista comparte, acertadas reflexiones que pueden ser muy útiles cuando el proyecto de Congreso de Teatro llegue a convertirse en feliz realidad”<sup>8</sup>

Otra parte importante de la investigación se centrará en el siempre controvertido oficio crítico. El análisis se dividirá en sus dos vertientes: Teórica y periodística. En la vertiente teórica se analizará la evolución investigadora en todos sus aspectos (temáticos, estructurales, dramaturgicos, etc...) en las distintas publicaciones especializadas. Del seguimiento estrictamente periodístico, obtendremos una imagen bastante aproximada de la cartelera de los últimos veinticinco años, sin olvidar nunca los grandes acontecimientos de las carteleras europea y latinoamericana y sus conexiones y desencuentros con la española.

---

<sup>8</sup> Teatro, 8 (1953), p.4.



Con una visión global de ambas vertientes, mediremos el grado de contribución de la crítica especializada española en el desarrollo efectivo del teatro español de la época, pese a la eterna controversia de su propia naturaleza y su funcionalidad para descifrar objetivamente todas las claves que se esconden tras las obras de cualquier arte. En la primera de la serie de cartas con las que Rilke contestaba a las preguntas que atormentaban a su estimado señor Kappus, podemos leer esta conclusión<sup>9</sup> -tan poética como certera- en relación al oficio crítico:<sup>9</sup>

"No hay cosa con la que pueda tocarse tan escasamente una obra de arte como con palabras críticas: siempre se va a parar así a malentendidos más o menos felices. Las cosas no son todas tan palpables y decibles como nos querrían hacer creer casi siempre; la mayor parte de los hechos son indecibles, se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado la palabra; y lo más indecible de todo son las obras de arte, realidades misteriosas, cuya existencia perdura junto a la nuestra, que desaparece".<sup>9</sup>

El análisis detallado de las distintas publicaciones especializadas –al menos las de mayor importancia- ocupará el núcleo central de la investigación. El estudio crítico - cronológicamente ordenado- de las mismas será el hilo conductor. *Teatro* -antecedente básico- *Yorick*, *Pipirijaina*, *El público* y *Primer Acto*, serán objeto de un seguimiento selectivo y pormenorizado de sus respectivas trayectorias editoriales, deteniéndonos en distintos contenidos que desarrollen los objetivos expuestos con anterioridad. A modo de ejemplo, citaremos como la excelente consecuencia de todas las trayectorias -las citadas y las que no lo son, en muchos casos fallidas-, *Primer Acto*, que se ha convertido en una publicación referencial en el contexto de las revistas teatrales especializadas de nuestra historia más reciente, manteniendo su liderazgo en la actualidad. Su éxito radica en el compromiso inquebrantable con la realidad teatral de la segunda mitad de siglo, pese a las diversas circunstancias políticas por las que atravesó el país, y, por extensión,

---

<sup>9</sup> RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Edicomunicación, 1999, p.15.

el teatro de ese período. Una dosis de objetividad y elocuencia poco contaminada por directrices ideológicas editoriales, y la vigencia e importancia de sus colaboradores - muchos de ellos profesionales del teatro en activo de reconocido prestigio, que ejercen en diferentes ámbitos del panorama teatral- terminan de justificar su posición privilegiada. Sirva como ejemplo de ese compromiso profesional y ético -que roza los más nobles ideales humanistas al menos en la intención- el artículo editorial del número 253:<sup>10</sup>

"Quisiéramos que éste fuera un número contemporáneo ennoblecido por la memoria. No se trata, pues, de darle vueltas al pasado sino de situar el presente dentro de nuestro discurso histórico. Creo que fue Unamuno quien dijo que los lugares comunes constituían verdaderas lagunas del pensamiento, porque, pareciendo obvios, estaban olvidados. Afirmar que nuestro presente forma parte de un determinado proceso cultural político y que, en definitiva, la calidad de nuestro futuro depende de lo que estemos haciendo ahora es, o era, una de esas perogrulladas actualmente cuestionadas por el cultivo sistemático de la desmemoria."<sup>10</sup>.

"Más allá del actor, el teatro refleja la confusión en la que todos estamos inmersos. "Fiestas y ritos de la confusión", el título de una obra de Arrabal, podría muy bien ser el calificativo más adecuado para el teatro y el mundo de hoy. ¿Esperamos aun o acaso ya hemos renunciado a esperar, como si se tratara de un lejano mesías, de un improbable Godot, al Poeta que nos ofrecerá la verdadera poesía, que restituirá a la condición humana el sentido de los auténticos valores que ésta nos parece perder cada vez más?" Aunque el discurso de Aslan<sup>11</sup> no deja de tener vigencia, espero contribuir con mi trabajo a fomentar esa mínima esperanza final de la que se hace eco la autora francesa. En ese sentido, acabaré este acercamiento a la realidad teatral contemporánea en general, y a su versión española en particular, con unas palabras del polifacético Peter Brook.

---

<sup>10</sup> Primer Acto, Segunda época, II/1994, p.3

<sup>11</sup> ASLAN, Odette, El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético, Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1979, p. 25.

Actor, director, teórico, pedagogo, crítico y luchador incansable de la revolución teatral operada en el siglo que hemos dejado atrás. Un ejemplo a seguir para cualquier iniciado: “Pero si nuestro lenguaje ha de corresponder a nuestra época, debemos aceptar que actualmente la tosquedad está más viva y lo sagrado más muerto que en otros tiempos. Antiguamente el teatro pudo comenzar como magia: Magia en el festival sagrado, magia al surgir las candilejas. Hoy día es todo lo contrario. Apenas se necesita el teatro y apenas se confía en sus laborantes. Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe. Para lograrlo hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Solo entonces podemos comenzar.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> BROOK, Peter, El espacio vacío, Barcelona, Península, 2000, p. 130.

## 2. ANTECEDENTES.

*La comedia tiende a representar a los hombres como peores, y la tragedia como mejores, de lo que son en la vida real.*

ARISTÓTELES

Revista Teatro. 1952-1957

### 2.1.1. Introducción.

Si acudimos a los datos proporcionados por el Centro de Documentación Teatral y por la Asociación de Revistas Culturales de España, las publicaciones periódicas no diarias que incluyen información sobre actividades escénicas, de manera exclusiva u ocasional, son más de doscientas. Esta situación aparentemente próspera no nace de la nada. A medio camino entre el mundo frívolo del espectáculo y el riguroso de la investigación teatral, las revistas que abordan el mundo de la escena encuentran el diseño de su estructura, aun sin saberlo, en otras revistas de los primeros años de la posguerra, como *Teatro*. En los últimos años del siglo anterior (1992) vimos desaparecer la institucional *El público*, que no sólo recogía un muestrario de compañías y representaciones, sino que incluía unos interesantes Cuadernos de investigación teatral, así como textos inéditos. En los años ochenta había desaparecido ya *Pipirijaina*, revista que recogió el testigo -en una de sus desapariciones momentáneas- de *Primer Acto*, dedicándose con intensidad a recoger el entonces emergente fenómeno del teatro independiente, bajo la atenta dirección de Moisés Pérez Coterillo, posterior director de *El público* y de su editor, el Centro de Documentación Teatral. *Yorick*, en Barcelona, y sobre todo *Primer Acto*, en Madrid, han sido las publicaciones pioneras de una nueva manera de entender la prensa teatral. *Primer Acto* es aún hoy, cincuenta años después de su aparición, testigo -también autorizado hacia informaciones vinculadas al mundo hispanoamericano- de la realidad teatral de nuestro país. Las publicaciones más importantes que también la acompañan en este período son la revista de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), en Madrid, y *Estreno*, en Barcelona. La interesante revista *Pausa*, de la Sala Beckett de Barcelona, bajo la dirección de José Sanchís Sinisterra, también dejó de publicarse en los últimos años del pasado siglo. Si bien antes de la contienda ciertas revistas como *Comedias y comediantes* o *Siglo XX* se ocupaban del carácter frívolo del espectáculo teatral -la primera- o del literario -la segunda-, es en los años cuarenta cuando se unen el desarrollo de las teorías escénicas europeas con el punto y aparte que supone el fin de la guerra. *Teatro* es la primera revista de importancia, que va a instaurar un molde de información (actualidad, reportajes fotográficos de espectáculos y bocetos escenográficos, y textos inéditos) que

continuaran la práctica totalidad de las revistas posteriores de interés. Antes que *Teatro*, los intentos de publicaciones periódicas con contenidos teatrales en la posguerra se pueden circunscribir a la aparición de diversos textos teatrales en *Garcilaso*, *Revista Española*, o *Fantasía*, así como a la revista granadina *Cuadernos de Teatro* (1944-1946) –que comparte colaboradores e ideología católica con *Teatro*-, a *Proscenio*, o a colaboraciones teatrales publicadas en *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, donde, entre 1948 y 1950, el grupo “Arte Nuevo” (compuesto por Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José María de Quinto, Medardo Fraile, José Gordon) hizo el primer intento serio de renovación de la escena española.<sup>13</sup> En este contexto aparece *Teatro*, considerándose “la revista teatral que faltaba en España”. En su primer editorial de presentación sienta las bases -solo y exclusivamente teatrales...- por las que se guiará en su recorrido editorial, en una declaración de buenas y nobles intenciones, avalada en un supuesto fervor del público, que requiere nuevos esfuerzos y foros autorizados en justa correspondencia.<sup>14</sup>

“Aquí está la revista teatral que faltaba en España. Pero no viene a llenar ningún hueco. Viene más bien a descubrir todos los huecos que pueda haber en nuestra vida escénica para que se llenen todos y el teatro español prosiga este resurgimiento que vive hoy gracias al esfuerzo de algunos profesionales y al constante fervor del público. En una palabra, viene a colaborar... Ceñida a la actualidad, y con ese propósito de colaboración, la tarea de Teatro puede concretarse en estos tres objetivos: informar con la mayor probidad de los sucesos teatrales de España; proporcionar un medio adecuado para que se escriba sobre teatro y dar a conocer obras y versiones importantes”<sup>14</sup>

A medio camino en todas sus intenciones, no dejó una huella reconocida y respetada por las que le siguieron. En un artículo editorial que titulaba “1957-1959” de diciembre de 1979, *Primer Acto* sintetizaba con la perspectiva temporal del análisis y las nuevas libertades –incluida la de prensa- casi recién conquistadas, su nacimiento y las posibles

---

<sup>13</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, Manual de literatura española, Vol.XIII: Posguerra: dramaturgos y ensayistas, Navarra, Cénlit, 1981-2002, (15 vols), p.33.

<sup>14</sup> Teatro, 1 (1952), p.3

causas de la extinción de *Teatro*, hechos que coincidieron en el tiempo.<sup>15</sup>

“Cuando en 1957, nació Primer Acto, La revista Teatro- de la editorial Alfíl- había cubierto ya el ciclo tristemente habitual de nuestras revistas teatrales. Había aparecido con enorme fuerza, pero, pese a su respaldo económico –tanto por la potencia de la editorial como por la personalidad social de sus más asiduos colaboradores-, pronto entró en ese declive que suele seguir a los entusiasmos iniciales. Por los demás, la revista contenía una clara contradicción, quizá íntimamente ligada a las circunstancias de la época. Era la de unir su conservadurismo a la curiosidad propia de toda publicación teatral; con lo que, en definitiva, no dejaba de ser un producto híbrido, demasiado intelectual para los que reducían la teoría teatral a unas cuantas crónicas sentimentales y bien escritas; demasiado tradicional, para los que vislumbraban la necesidad de poner en marcha otro tipo de discurso.”<sup>15</sup>

Si tenemos en cuenta las circunstancias de aislamiento político y cultural que impuso el régimen franquista, podemos concluir que no menos ampuloso -casi irónico si se quiere- resulta el subtítulo de “Revista internacional de la escena”, pero pese a todo sus contenidos nos son más válidos que el interés de la revista por circunscribir la realidad teatral a unos cuantos autores (Jardier Poncela y Pemán, entre los más destacados) que hoy están situados en otro orden de importancia con respecto a la literatura dramática española más autorizada (y celebrada fuera y dentro de nuestras fronteras) del siglo XX. Esa distinta visión de la realidad- como hoy la entendemos- que aportan los responsables de *Teatro*, resulta enormemente iluminadora para el estudio de los años cincuenta y los siguientes venideros. Aunque sin un interés crítico y medianamente objetivo por “toda” la realidad teatral de la época, desde luego no se invalida el estudio de la revista que nos ocupa como exponente certero de la realidad teatral “oficial” de los años cincuenta, donde la sociedad civil aún estaba inmiscuida en adaptarse(o sobrevivir) a esa nueva y forzada realidad social, que fomentando los procesos creativos necesarios en busca de una renovada identidad cultural.

---

<sup>15</sup> Primer Acto, 182 (1979), pp 2-5.



### 2.1.2. Contextualización sociocultural. El primer franquismo teatral.

Como un reflejo parcial de la vida teatral española, en la visión sesgada que transmitía por medio de la selección de la información que iba a ocupar sus páginas, más importante -a veces- que lo publicado, es lo que no aparece o aparece con escasa repercusión. Hay un olvido manifiesto al éxito y significación de “Historia de una escalera”, del propio Buero Vallejo -excepción hecha de una tangencial presencia, en unos años previos a los de máxima popularidad de sus obras, donde firma algunos artículos de poca importancia<sup>16</sup>- así como del florecimiento teatral republicano, con éxitos como los de “Bodas de sangre”. Destaca la ausencia total de Alfonso Sastre, y la mínima atención que se le presta al estreno de “Escuadra hacia la muerte” (1953), en el nº 6, y de “La mordaza” (1954). La censura marca qué teatro debe ser el que exista en España, y como ideólogos adscritos al sistema, los editorialistas de *Teatro* son partidarios de un teatro concreto, el que Ruiz Ramón llama “teatro público,”<sup>17</sup>

“... señala como características fundamentales las siguientes: 1) La importancia de la “pieza bien hecha”; 2) “Dosificación de la intención crítica, centradas en las costumbres de una clase social casi única –burguesía alta o media-, sin pasar, generalmente, más allá de prudentes límites y sin atacar a fondo o con violencia ciertos problemas fundamentalmente graves.”; 3) Voluntad de escribir un teatro cómico, de diversión superficial, amable e ingenioso, un “teatro puro” para pasar el rato; 4) En cuanto al teatro serio, tendencia al drama de tesis que plantee problemas morales referidos a la moral de grupo dominante, y al drama histórico de exaltación de supuestos valores nacionales; 5) Continuidad con el espacio teatral de “alta comedia” de finales del siglo XIX; 6) Utilización de técnicas cinematográficas...”<sup>17</sup>

del que la revista se convierte en órgano de difusión.

El “Teatro de Agitación social”, grupo formado en 1950 en colaboración con José María De Quinto, no aparece ni mencionado en la colaboración que el propio De Quinto firma

---

<sup>16</sup> Teatro (1952-1956), “Teatro de cámara”, 1, p.34; “A propósito de Aventura en lo gris”, 9, p.37; “Madrugada”, 10, p.4; “Eurídice {de Anouilh}, pieza negra”, 11, p.34

<sup>17</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del Teatro español, Madrid, Cátedra, 1970, p. 297.

en el número sexto<sup>18</sup>. La polémica sobre posibilismo/imposibilismo, que enfrentará en años sucesivos desde las páginas de *Primer Acto* a Buero y a Sastre no cabe –ni como germen- en las páginas de estos años cincuenta. Basta comparar los títulos publicados en cinco años con los que publica *Primer Acto* en dos-desde que toma el relevo de *Teatro* en 1957- para comprobar cómo la nueva publicación acertó en la importancia de sus elecciones, entre las que destacan dos textos de Beckett<sup>19</sup>. El trabajo reivindicativo de Jaime de Armiñán sobre “Le malentendu”, de Camus, no deja de ser un caso particular sobre el fondo de desencuentro con el teatro existencialista, tan en boga en la escena europea.<sup>20</sup>

“Le malentendu”, Jaime de Armiñán, “Albert Camus es un escritor desconocido en España. Entiéndase, desconocido para el gran público. Porque cuando se emplean los términos “conocido” o “desconocido” deben referirse, siempre, a la masa de lectores o espectadores, nunca a la minoría ilustrada o profesional. Y, en este sentido, Albert Camus, por las causa que sean, es ignorado en España... Por eso merece destacarse el esfuerzo que Dido, pequeño teatro de la Asociación de Diplomados del Instituto de Boston, de Madrid, ha realizado al montar –con valentía y por amor a la buena literatura- “Le malentendu”, de Camus. Dido es uno de los pocos teatros de cámara que existen en España. Es un teatro de cámara exacto, conciso, ceñido y pulcro”<sup>20</sup>

Brecht no es valorado con la importancia que le dará el teatro independiente de los años setenta. Miller es discutido. La aparición del teatro del absurdo es saludada pero no se profundiza en unos autores que no parecen tener nada que ver con la sociedad española de la época, ni con sus ilusiones o frustraciones ni con las formas -o los fondos- de interpretar teatralmente la realidad.

---

<sup>18</sup> Teatro, 6 (1953), p.38, “Notas para un ensayo sobre el teatro y el tiempo”, José María de Quinto.

<sup>19</sup>Textos publicados en *Primer Acto* durante 1957-1959:Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, nº1, abril 1957,Arthur Miller,*Las brujas de Salem*, nº2, mayo de 1957, Alfonso Paso, *Los pobrecitos*, nº3, 1957, Jules Supervielle, *La bella del bosque*, nº4, octubre 1957, Thorton Wilder,*La piel de nuestros dientes*, nº5, noviembre-diciembre 1957, Alfonso Sastre, *El cuervo*, nº6, enero-febrero 1958, Alfonso Paso, *Juicio contra un sinvergüenza.*, nº7, marzo-abril 1959, Tennessee Williams, *La rosa tatuada*, mº8, mayo-junio 1959, William Faulkner, *Réquiem por una mujer.*, nº9, julio-agosto 1959, Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*, nº10, septiembre-octubre 1959.Samuel Beckett,*Final de partida*, nº11 noviembre-diciembre 1959.

<sup>20</sup> Teatro, 17, (1955), p.25.

### 2.1.3. Línea editorial. La verticalidad oficial de las opiniones culturales.

Los editoriales suelen marcar la línea ideológica de una publicación, siempre marcados por las relaciones contextuales con la realidad en que una revista se publica. En un clima de nula oposición política, en el que los temas no son en ningún caso los ideológicos, una revista conservadora como *Teatro* mantiene polémicas muy concretas sobre temas artísticos cuya importancia hoy no podemos comprender en su justa medida. Eran los principios de la autorreflexión teatral en el país, y sí que, al menos, podemos estar seguros de que esos editoriales reflejan los máximos intereses teatrales de la publicación, que, en sus mismas palabras los denomina el “rincón en el que mes a mes se intentan reflejar los problemas y circunstancias que afectan con mayor hondura a nuestro teatro”. En esa misma línea, la defensa de un teatro católico con el que se pretende crear opinión, hace demasiadas obvias las conexiones de los editorialistas con la política teatral ejercida desde el poder. Tanto es así, que, el editorial del octavo número reproduce otro editorial publicado ya por el diario *Pueblo*, de Madrid, de decidida ideología partidaria del régimen de Franco, donde “Con el título de Sugestiones ante un congreso de Teatro, *Pueblo* ha publicado el editorial que reproducimos... se exponen acertadas reflexiones muy útiles cuando el Congreso de Teatro llegue a convertirse en feliz realidad”.<sup>21</sup>

Está gestándose un Congreso Nacional de Teatro...serán examinadas todas las cuestiones que afectan a la vida escénica española.... Se habla mucho de crisis. ¿Hay, en rigor, crisis en el teatro? Si la hay, ¿de qué clase, con qué matices? Posiblemente muchos de ellos no podrán debatirse en el anunciado congreso, porque son de orden moral, incoercibles. Un concilio de elementos técnicos, por muy autorizados y expertos que sean, no puede resolver sobre determinadas facetas que han de escapar forzosamente a propósitos y tareas de regulación. Un acuerdo de asamblea no determinará nunca que los autores escriban mejor o que los intérpretes perfeccionen sus personales cualidades...”<sup>21</sup>

Dentro de este mismo editorial del número 8, en un cuadro marginal se anunciaba el primer regreso de *Teatro* a la realidad periodística tras unos meses de receso en la publi

---

<sup>21</sup>Teatro, 8 (1953), p.4.

cación, disculpando la secretas razones -ajenas en todo caso a la voluntad del editor, que motivaron la suspensión. Por razones distintas, pero que mueven hacia la misma perplejidad, suenan igualmente irrisorias y anacrónicas las reflexiones que en ese mismo editorial se hacen respecto al proyecto de una Ley Estatal de Teatro, toda vez que ese mismo proyecto de ley está siendo estudiado en la actualidad por nuestro legislador, más de 50 años después, pero con muchos –salvado el ideológico- de los mismos problemas sobre el tapete de nuestra escena<sup>22</sup>.

Por citar otro ejemplo, podemos destacar las reflexiones que sobre la crítica teatral se hacen en los editoriales de los números 6 y 7. En el primero de ellos, después de una primera alabanza, se matizan las directrices que deben marcar el oficio de la crítica teatral, con connotaciones sutilmente ideologizantes, y no exentas de ironía.<sup>23</sup>

“Sobre la crítica, solo quisiera recordar algunos principios, que no por elementales conviene desdeñar. Esos principios pueden resumirse en tres adjetivos, que entrañan la definición de una crítica justa: objetiva, elevada y constructiva... Contra estos tres tributos, se repiten, lamentablemente, con demasiada frecuencia, sus contrarios. El crítico no juzga, sino opina; no domina la obra, sino la desconoce; no pondera, sino aconseja...”<sup>23</sup>

En el número séptimo, termina de acotar las responsabilidades del oficio crítico, citando las directrices marcadas por el Papa Pío XII, quien “ha resumido tales deberes en lo que

---

<sup>22</sup> Teatro, 8 (1953), p.4. “...Parece que uno de los proyectos, ante la celebración del Congreso de Barcelona, consiste en la confección de una Ley del teatro, algo así como el código fundamental, que serviría, en el futuro, para encauzar todos los problemas, dando solución a los que pueden preverse. Claro que hay –y habrá- muchos que necesiten o requieran un tratamiento sobre la marcha, a medida que se producen. Pero otros que el tiempo ha ido endureciendo consienten un régimen de adelantadas regulaciones. Y a esta necesidad puede atender esa ley especial que, si se acierta a instrumentar, puede ser material apto para una oportuna y eficaz intervención estatal...” Por citar otro ejemplo, podemos destacar las reflexiones que sobre la crítica teatral se hacen en los editoriales de los números 6 y 7, con las directrices marcadas por el Papa Pío XII, quien “ha recordado con precisión la gravedad de la función periodística y las serias obligaciones que incumben a la Prensa por su influencia y poder.”

<sup>23</sup> Teatro, 6 (1953), p.4.

podríamos llamar un primer mandamiento, que se cifra en el amor a la verdad.”<sup>24</sup>

“Esa condición de veracidad suele ser escasamente comprendida cuando fuera del fin primario informativo de la prensa, se trata de las secciones de crítica en las cuales parece que debe imperar, sobre todo, el criterio de libertad del crítico. Nadie puede negar esa libertad... confundiendo en aparente contradicción- dos cuestiones que son por entero diferentes y concordes. ... Tratándose de la crítica teatral, la veracidad adquiere caracteres apremiantes por la índole de su realización... “Si clamamos fidelidad para las informaciones que generalmente pueden ser comprobadas, que sólo influyen a largo plazo, y que aisladas tienen menos eficacia, reflexione quien deba sobre la urgencia de que no quede un solo caso de crítico consciente o inconscientemente falaz, teniendo en cuenta la enorme influencia inmediata moral y económica que la crítica teatral ejerce. Tanto mayor cuanto más prestigiosa sea la publicación...”<sup>24</sup>

Como única voz disonante dentro del estigmatizado discurso que acerca del teatro católico se instauró en la publicación, podemos señalar el comentario de José Vila Selma, en un artículo sobre Julián Green que aprovecha para ahondar en el tema, en una línea más humanista y menos litúrgica, más erasmista, podríamos decir<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Teatro, 7 (1953), p.4.

<sup>25</sup> Teatro, 21 (1957), p.13. “A mi me parece que, entre nosotros, la dificultad a la que nos estamos refiriendo, surge de la noción hoy vigente, de teatro, y sobre todo, de su falta de estructura ideológica digna, en general, enflaquecida últimamente, al mismo tiempo que se ha fortalecido en las obras de Mihura -Mi adorado Juan- y Buero Vallejo -Hoy es fiesta- de manera ejemplar. Creo que es en estos dos últimos títulos donde se puede percibir, ruborosamente, una rasgada y melancólica nostalgia de Verdad, tierra propicia y sedienta en la redonda perfección de una obra duradera; si Alfonso Paso consigue afirmar una tenue frivolidad de conceptos latentes en Cuarenta y ocho horas de felicidad, puede estar en esta línea. Para quines crean que nuestro teatro católico es difícil precisamente por ser auténticamente católico, me permitiré recordar que allí donde la fé, la esperanza, la caridad, se conciben manchadas por las laderas del fideísmo, del determinismo sobrenatural o de la irracionalidad, no hay autenticidad católica...”

#### 2.1.4. Primeras conclusiones.

En un primer acercamiento – y pese a todas las consideraciones ideológicas que rodean la publicación- podemos resaltar algunos artículos relativos a problemas endémicos de la realidad estrictamente teatral. A la preocupación de la revista por la renovación de la crítica teatral y el cierre de salas, le dedica una serie de artículos en los números 13<sup>26</sup>, 14<sup>27</sup> y 15,

“¿Por qué se cierran esos teatros?... La contestación es bien sencilla: porque no rinden económicamente. Y aquí es donde todo se complica: algunos teatros nacen ya con el vicio inicial de que parecen planteados para cualquier espectáculo menos para el dramático: sala desmesurada, solar de valor elevadísimo, ornamentación de dudoso gusto, y, sin embargo, muy costosa, etc...otros locales adolecen de tributaciones muy altas, de la escasa suerte en la selección de sus espectáculos...”<sup>26</sup>

que se verá continuada con el optimista editorial del número 20 sobre la reapertura de salas en Madrid.<sup>28</sup>

“El balance no puede ser más alentador. Como muchas otras veces, no queremos ocultar nuestro habitual optimismo acerca del movimiento teatral español de hoy. Porque ninguna otra prueba mayor de vitalidad podríamos tener para nuestro teatro que esta de las aperturas de nuevos locales, esto es, de nuevos cauces y nuevas posibilidades para autores, actores y público.”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Teatro, 13 (1954), p.4 “... Dos condiciones saltan enseguida para determinar su seguridad: de un lado, el exceso de gastos; de otro, el interés del espectáculo. Por el primero acabaremos analizando el problema de los impuestos, sueldos, precio de entradas, etc... Por el segundo, iremos a parar a la calidad de las obras y sus intérpretes... Por eso, intentando llegar al fondo de la cuestión, hablaremos una vez más sobre ese doble aspecto de la calidad y los gastos en los próximos números.”

<sup>27</sup> Teatro, 14 (1955), p.4. “En estos meses, durante los cuáles están desapareciendo teatros, otros locales exhiben éxitos extraordinarios. Si se analiza cada uno de estos éxitos, se advertirá que –dejando aparte las naturales excepciones, y a las cuales hay que buscar fundamento en otras razones de tipo extrateatral- en todos ellos se da esa calidad necesaria. Claro está que dentro del teatro hay muchos géneros y que cada género tiene unas medidas propias, por lo cual no puede aplicarse el mismo criterio a uno u a otro... Es evidente también que el público ha evolucionado en su sentido crítico.”<sup>27</sup>

<sup>28</sup> Teatro, 20 (1956), p.4.

La visión de los oficios escénicos fue uno de los aspectos más interesantes abordados por la revista. Destaca el Manual para directores que Cayetano Luca de Tena publicó a lo largo de los números 1, 2, 3, 4, 5, 8, 13 y 15, con el título “Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)” donde saca a la luz una imagen de la escena española pobre y desolada que contrasta con la idea que la revista se esfuerza por transmitir. En el primero de esos artículos, Luca de Tena, tras una breve introducción donde describe de forma literaria y romántica el oficio de director, y ensalza sus más queridas referencias, desgrana las piedras filosofales del oficio, con interesantes precisiones que dejan lugar a la reflexión:<sup>29</sup>

A lo largo de la historia del teatro existen períodos en que uno de los valores de la representación se destaca claramente sobre los otros. No son siempre los mismos valores los que ocupan el primer plano. En el Siglo de Oro español, por ejemplo, es el autor de la obra quien acapara la atención del público... Tendrá que llegar el Romanticismo para que se establezca el apogeo de los intérpretes.

29

Muy interesantes -y valientes- parecen las declaraciones que la actriz Cándida Losada, vierte en una entrevista que aparece en el número 18, donde refleja con objetividad la penuria material de la vida cotidiana de los actores españoles de la época, pese a los esfuerzos del entrevistador por reducir el ambiente del artículo al mundo irreal de la seducción de las bambalinas.<sup>30</sup>

“¿Cómo me clasificaría el estilo interpretativo del actor español con relación a las demás escuelas?... El actor español no cuenta con la consideración que se merece. Ni siquiera cuenta con un solo día de descanso semanal. Y además, se ve obligado a representar dos veces por día, sistema que yo encuentro -y muchos más conmigo- completamente inadecuado, puesto que el público acude a ver el espectáculo que le interesa a la hora que se lo den...”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Teatro, 1 (1952), pp.36-39 “...El público ya no va a oír los versos de éste o aquel drama... Hay partidismo, bandería, filias y fobias. Lo que el S.XX trae es un tercer elemento. El que no se escribe ni representa. Lo que pudiéramos llamar “poder moderador”. El que va a procurar que estas dos fuerzas fundamentales del espectáculo colaboren armoniosamente. El que va a constituirse en defensor apasionado no del autor ni del actor, sino de la “obra”.

<sup>30</sup> Teatro, 18 (1956), p.33.

En diferentes fragmentos de la entrevista, la actriz argentina hace un recorrido por diferentes etapas de su carrera profesional, inmersa en la realidad política y teatral de la España de aquellos días, y marcada por su “doble” nacionalidad.<sup>31</sup>

... retorné a España e ingresé en la compañía de Lola Membrives –esa gran señora de la escena-, actriz tan argentina y, al mismo tiempo, tan española como yo. En su formación permanecí cerca de tres años. Luego, otra vez a Buenos Aires (he cruzado el atlántico ocho veces). Fue en este periodo cuando me contrató Margarita Xirgú: esa genial actriz, a quien ninguno de cuantos trabajamos a su lado podremos olvidar... Margarita fue quien me enseñó a leer el alfabeto, y la que me inculcó devoción y afición hacia el teatro<sup>31</sup>.

Particularmente acertadas parecen con la perspectiva temporal, las declaraciones de la actriz respecto al futuro de los autores de la época, priorizando la calidad de aquellos que -aunque enemigos del régimen- eran profundamente queridos por el oficio, pese a su intencionado desconocimiento dentro de nuestras fronteras. Es curioso advertir como el entrevistador alude al cambio de tono de la entrevista ante la “peliagudez” del tema a tratar, y la respuesta -ante el aviso- de la entrevistada.<sup>32</sup>

...Autores decisivos para el teatro español, considero a más de cinco. Pero ya que usted me lo pide, me limitaré solamente a ese número. Son García Lorca, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y Casona. Desde mi punto de vista de actriz, interpretar a Lorca no es decir la poesía en el teatro, es vivir la poesía en el teatro. Valle-Inclán es el humor negro español, que se anticipa a Ionesco. Sus farsas grotescos son pura actualidad. Unamuno fue el primero que escribió para el teatro el problema del hombre moderno y su personaje... A mi parecer son obras fundamentales de estos autores, a la par que decisivas en los últimos años de teatro español, éstas que le cito: “Bodas de sangre”, “Divinas palabras”, “Soledad”... El porqué se deduce de lo anteriormente dicho acerca de quienes las escribieron... ¿Y cree usted que en el años 1999, pongo por caso, seguiría vigente, ya desde un punto de vista clásico, el teatro de estos autores? No sólo lo creo, sino que estoy segura de que, para esas fechas, además de estos autores ya mencionados, estará vigente los no mencionados aún...”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Teatro, 18 (1956), p.29-33.

<sup>32</sup> Teatro, 18 (1956), p.29.



Como pequeñas señales de apertura, -extraídas de la última etapa de la revista- hay que admitir que no faltarán opiniones ajustadas como las de Alfredo Marqueríe en su Repaso en panorámica a “Nuestros autores de posguerra”:<sup>33</sup>

“En estos dieciséis años que nos separan del fin de la guerra de liberación han surgido en el teatro nombres de autores nuevos y con la personalidad suficiente para dedicar a su obra merecida atención. Pemán, Luca de Tena, Casona, López Rubio, Neville, Calvo Sotelo, habían estrenado ya y eran conocidos antes de 1936. Pero desde 1939 alumbran otros nombres que se incorporan a lo que podríamos llamar “teatro literario”, para diferenciarlo del que no alienta más propósito que seguir por el camino trillado del costumbrismo o del juguete cómico, de la comedia de enredo sin gracia original, sin imaginación ni fantasía. En el orden dramático Antonio Buero Vallejo incluye en cada una de sus obras una ambición noble que no puede ser negada ni desconocida. La angustia metafísica, el duelo entre realidad y apariencia, la sed de espiritualidad, el amor entendido como problema y congoja, el tiempo y la vida, el sino y el destino, la fatalidad, son en la producción de este autor sugerencias tan importantes o más que la pura anécdota sentimental o trágica...”<sup>33</sup>

o las más acres de José Monleón (futura cabeza visible de *Primer Acto*), al criticar “La actuación española” en el III Festival de Arte Dramático de París.<sup>34</sup>

Todo esto viene a cuento porque, para el ambiente exigente de París, la representación española ha adolecido fundamentalmente de falta de coordinación de los mil elementos que no conviene dejar al azar del momento genial o de la suerte. Elementos que deben ser controlados y medidos para no necesitar luego la justificación, siempre simpática, siempre ñoña, de la buena voluntad... Posiblemente de éste y otros males esté en la baja calidad media de nuestro “repertorio comercial”. Piénsese, si no, en que solo al socaire de los grandes títulos surgen y viven la media docena de directores españoles interesantes, dispersados por las compañías oficiales, por ejemplo, José Luis Alonso). Vale la pena subrayar este punto. Porque únicamente en las grandes obras el actor se siente o aprende a sentirse pieza de conjunto. A saber, que hay una realidad dramática superior a su genialidad personal. Luego – y aquí lo bueno- el actor es ya pieza disciplinada para cualquier tipo de empeños.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Teatro, 19 (1956), p.11-12.

<sup>34</sup> Teatro, 19 (1956), p.41-42.

### 2.1.5. Recorrido cronológico. La censura es noticia.

Con el título de “Autocrítica” arranca el editorial de presentación que abre el primer número. Atendiendo a lo “d-escrito” en él:<sup>35</sup>

“Aquí está la revista teatral que faltaba en España. Pero no viene a llenar ningún hueco. Viene más bien a descubrir todos los huecos que pueda haber en nuestra vida escénica para que se llenen todos y el teatro español prosiga este resurgimiento que vive hoy gracias al esfuerzo de algunos profesionales y al constante fervor del público. En una palabra, viene a colaborar...”<sup>35</sup>

Podemos concluir que no consigue ni de lejos esconder la falsa modestia, e incluso pudiera sonar a un cinismo –siempre sectario- la elección de este título, habida cuenta de su ideologizante discurso dentro del contexto sociopolítico. Solo hay que atender a las “escogidas” firmas<sup>36</sup> que abren la revista, y que se consolidarán como referente en su desarrollo, autores todos que no han alcanzado el escalón de la trascendencia de otros de sus contemporáneos. Como datos positivos de este primer número la contribución –ya mencionada anteriormente- de Buero Vallejo -que con el tiempo acabará siendo puntual y finalmente obviada- y el magnífico artículo que en torno a la figura de Bernard Shaw dibuja Eduardo Haro Teglen, que comienza la serie 25 comedias europeas con “César y Cleopatra”, una de las incomprensidas obras del inglés.<sup>37</sup>

“Nunca más volveré a cruzar la puerta de un teatro: el tema está agotado y yo también”...al mismo tiempo, terminaba una nueva comedia: César y Cleopatra... estaba lanzada a la posteridad. Al mismo tiempo, había combatido a Shakespeare. En el “César” de Shakespeare, “Bruto, es el más noble de todos los romanos”... Shaw da de lado a Bruto para dejar paso a César. Y crea con él una imagen de sí mismo...”<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Teatro, 1 (1952), p.3.

<sup>36</sup> Teatro, 1 (1952), p.3. “Autorretrato”, por Joaquín Calvo Sotelo, p.32; “Lola por el mundo”, José M<sup>a</sup> Pemán, p.35; “Ensayo general”, Luca de Tena, p.36; “Viaje alrededor de la luna”, Ruiz Iriarte, p. 41.”<sup>36</sup>

<sup>37</sup> Teatro, 1 (1952), p.46-48. “La cuestión realmente interesante –escribe Shaw respecto a su propia comedia- es si yo tengo razón al suponer que el camino para producir una impresión de grandeza es la de mostrar a un hombre no mortificando su naturaleza para cumplir su deber, sino simplemente haciendo lo que desea por naturaleza.”

Es destacable –pese a que con el tiempo las selecciones fueran igualmente ideologizadas, con omisiones u olvidos imperdonables- el esfuerzo que desde este primer número se hace por publicar piezas teatrales como uno de los contenidos habituales de la revista. “El alcalde de Zalamea”, de Pedro Calderón de la Barca, será la elegida para iniciar esta sección<sup>38</sup>. Del resto de secciones que componen la publicación de este primer número, podemos destacar el recorrido que se hace por los diferentes escenarios europeos, en un intento de acercar la realidad del momento histórico, y relacionarla con el presente teatral de nuestros vecinos, con el loable objetivo de acercarlo a los espectadores patrios. Tomemos como ejemplo el caso alemán -que se describe, entre otros, en este primer número-todavía cercano a un suceso familiarmente traumático como el español, e igualmente inmerso, por tanto, en una posguerra histórica y teatral. Diferentes parecen los enfoques de las políticas teatrales de unos y otros.<sup>39</sup>

“La asombrosa capacidad de reconstrucción que, en todos los órdenes vienen demostrando los alemanes desde la terminación de la pasada guerra mundial, se ha manifestado también en el teatro, como no podía menos de suceder en un país cuya espléndida tradición escénica es orgullo de la civilización occidental.”<sup>39</sup>

En este sentido, distantes e interesadas suenan las palabras que citan a alguno de los españoles que se asomaban con prestigio a las tablas alemanas a la vez que eran olvidados en las suyas.<sup>40</sup>

“...cuando llegó la paz, la primera gran novedad que manifestaron los escenarios alemanes fue la de cubrir sus carteles con nombres ingleses, franceses y norteamericanos y con los más recientes títulos de éxito universal. Nombres como los de Anouilh, Camus, Sartre, etc, son hoy familiares al público. Pero sí interesa decir que tampoco España ha estado ausente. Aparte de Lope y Calderón, permanentes centinelas del prestigio teatral español en todo el mundo, han sido presentadas obras de Lorca y Casona”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Teatro, 1 (1952), p.49-68. El alcalde de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca.

<sup>39</sup> Teatro, 1 (1952), p. 25-26. Han sido verdaderamente extraordinarias las dificultades que empresas y compañías han tenido que vencer... Sin embargo, y utilizando muchas veces elementos y lugares inverosímiles, ya desde 1948, podía advertirse en diferentes ciudades alemanas una notable actividad teatral.

<sup>40</sup> Teatro, 1 (1952), p. 25.

En el segundo número (diciembre 1952), se enumera la lista completa de galardonados con los Premios Nacionales de Teatro del año que finalizaba.<sup>41</sup> Sorprende la cantidad de adjetivos que contiene el título completo del galardón con el que se obsequia a la editora de *Teatro*, Ediciones Alfíl<sup>42</sup>. Igualmente sorprendente –por razones mucho más objetivas, claro está– es encontrarse como la mejor actriz a María Jesús Valdés, una gran dama de nuestros escenarios, que no hace demasiado tiempo (medio siglo después), alcanzó de nuevo el mismo galardón por “Carta de amor, como un suplicio chino”, de Fernando Arrabal. Siguiendo con la dimensión internacional de la que hace gala la revista, en el segundo número encontramos las primeras referencias al teatro hispanoamericano, concretamente al argentino. Algo más que históricamente hermanados, la relación a un lado y otro del puente aéreo atlántico, ha nutrido recíprocamente –y sigue haciéndolo en uno y otro destino– todas las inquietudes –también las teatrales– condicionado por las situaciones sociopolíticas que han potenciado los movimientos migratorios en alguno de los sentidos. Uno de los apartados del amplio artículo se dedica a los “Teatros experimentales”, que no salen muy bien parados en la crítica.<sup>43</sup>

“Los experimentales continúan trabajando fuerte. “Nuevo teatro”, el más importante de todos los elencos, estrenó una pieza de Juan Carlos Ferrari, “Ese camino difícil”... La obra de Ferrari tiene una buena construcción teatral y ciertas efectivas estampas costumbristas, así como acertadas frases en el diálogo, pero todo eso englobado no cuaja. Es todo demasiado simple para asumir... fluyen las causas y los efectos demasiado superficialmente, ya en exceso, y sinceramente creemos que los tablados de los independientes deben utilizarse para decir cosas más importantes... El Teatro de Cámara, reeditando lo que su director, Díaz Ulloque, debió ver en París, presentó una pantomima y “Amigos”, de Pierre Alain Dorly (francés). Lo primero resultó demasiado simple, y lo segundo, muy poco interesante: basado en un cuento de Cocteau, se barajan aquí la relación existente entre una mujer y su crecido hijastro...”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Teatro, 2 (1952), p. 16, “A la mejor obra dramática, EL BAILE, de Edgar Neville, y JUEGO DE NIÑOS, de Víctor Ruiz Iriarte... A la mejor Compañía dramática (de actuación en Madrid): Compañías TINA GASCO-FERNANDO GRANADA y de CONCHITA MONTES. A la mejor Compañía dramática (de actuación en provincias): Compañía MARTÍN-SABATINI... A la mejor actriz: MARÍA JESÚS VALDÉS. Al mejor actor: GASPARD CAMPOS... A la mejor dirección plástica: JOSÉ TAMAYO.

<sup>42</sup> Teatro, 2 (1952), p. 16, “Al organismo no oficial que mejor labor ha realizado en pro del teatro: EDIC. ALFÍL.”

<sup>43</sup> Teatro, 2 (1952), p. 22.

Dentro de esta misma sección encontramos un artículo dedicado al teatro canadiense. Con el título de “A la conquista de un teatro propio”, Pilar Álvarez firma un repaso por las peculiaridades de una cultura joven e híbrida que lucha por asentarse dentro de su particular régimen político. En lo estrictamente teatral, la búsqueda de una identidad propia, queda en un segundo plano cuando hay que afrontar otras particularidades menos etéreas que la identidad, pero que condicionan tanto o más que las de índole filosófica o cultural. De todo ese compendio de extrañas circunstancias, acaba resultando un tejido seudoprofesional que acabará constituyendo el grueso de la actividad y del que nacerán los eventos más publicitados del teatro canadiense de la época.<sup>44</sup>

“... Canadá es una nación joven, y por consiguiente, sin tradición teatral. No existe allí un teatro profesional similar al de la mayoría de los países europeos. Faltan compañías teatrales, como en España, que se presenten toda o parte de la temporada en el mismo teatro, o vayan de unas provincias a otras. Y carece también de empresas teatrales, subvencionadas por un “ángel”, como en los Estados Unidos... Las causas de esta escasa actividad teatral se comprenden fácilmente examinando un poco los rasgos de la nación. Canadá es un país enorme, que se extiende en una longitud de 6000 km de costa a costa y con una población que, según el censo de 1951, apenas pasa de los catorce millones de habitantes...”<sup>44</sup>

La confluencia de las tradiciones inglesa y francesa, que en teoría pudiera parecer una ventaja de indudables -aunque futuribles- y pingües beneficios, se convierte en un handicap a la hora de poner en marcha la maquinaria que sea capaz de articular las medidas más eficaces para aprovechar todo ese caudal cultural.<sup>45</sup>

“El bilingüismo del país es, sin duda, desventajoso para las letras en general. Ese factor impide la creación de un teatro genuino propio. Del mismo que en el país existen dos tendencias literarias, más o menos paralelas, habrán de crearse dos teatros, fieles a sus respectivas tradiciones, inglesa y francesa.”<sup>45</sup>

Otra de las secciones que se repiten religiosamente número a número en *Teatro*, la componen las crónicas mensuales de la actualidad teatral de Madrid y Barcelona. Bajo

---

<sup>44</sup> Teatro, 2 (1952), p. 31.

<sup>45</sup> Teatro, 2 (1952), p. 32.

el título de “Un mes de teatro en Madrid / Barcelona”, se recogen en ellas los principales acontecimientos escénicos ocurridos en ambas capitales a juicio de la revista. En el tercer número encontramos en la crónica madrileña –que firma Carlos Fernández Cuenca- el estreno absoluto de “Tres sombreros de copa”, de Miguel Mihura:<sup>46</sup>

“Veinte años y catorce días tardó “Tres sombreros de copa” en cumplir el designio de toda obra teatral, o sea, vivir en un escenario. Terminada de escribir el 10 de noviembre de 1932, y sin que ninguna compañía se decidiese a presentarla al público, fue impresa en 1947 por la Editora Nacional. Pero la comedia de Miguel Mihura, que no pertenece a esa clase extraña de ideaciones que se suelen llamar, por llamarlas de algún modo, teatro irrepresentable, necesitaba más que la lectura, incompleta manifestación del auténtico espectáculo...”<sup>46</sup>

sin duda, una de las más renombradas piezas de ese tipo de “teatro público”<sup>47</sup> que instauró casi con tintes de institucionalidad el régimen franquista. Al menos ha sido una de las pocas piezas que ha sobrevivido con dignidad al despojo selectivo de la censura. Serán Mihura y Jardier los únicos “supervivientes” unánimes de ese nefasto periodo, y nadie duda que por méritos propios, aunque no hay que dejar de recordar que tendrían que haber medido sus fuerzas dramáticas con notables ausentes. Este hecho no desmerece la calidad de la pieza dentro de su género ni del autor entre sus coetáneos. No en vano la pieza fue escrita en 1932, cuando la situación política, pese a ser convulsa, no hacía prever los nefastos acontecimientos que amenazaban el futuro más inmediato de la realidad española.

Dentro de la serie dedicada a los “Escenarios del mundo”, encontramos en este tercer número el interesante –y vigente- artículo dedicado al “presente” del teatro mejicano, relacionando dos conceptos, crisis y teatro experimental, en una reflexión que bien

---

<sup>46</sup> Teatro, 3 (1953), p. 7. “...Por suerte, una compañía no profesional, que en las aulas universitarias busca la expresión de sus inquietudes artísticas, decidió sacar “Tres sombreros de copa” de la letra de molde para traducirla en palabras y gestos... no es aventurado suponer que va a representarse mucho en lo sucesivo, gracias a esta afortunada salida que debemos al Teatro Español Universitario...”

<sup>47</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del Teatro español, Madrid, Cátedra, 1970, p. 297, op. Cit.

podría resultar algo más que válida en los actuales parámetros de la escena española y / o madrileña.<sup>48</sup>

“... Siempre al final de una acción tenemos más habilidad de inspeccionar lo hecho en el transcurso de ésta; así también nuestras aptitudes críticas se desarrollan más al final de una temporada de teatro. Veamos a México. Mejor todavía, veamos a México en el teatro; veamos como pasamos aquí el 52... Hubo este año en la ciudad una inquietud dramática bastante notable en todos los niveles. Se montaron buenas obras, y las usuales... Se arriesgó a producir obras de alcance, y tuvieron un éxito bastante notable. Se habló de una crisis teatral. Como en todos lados. Se culpó a la carencia de público. Los “apretados”(gente que sale, o trata de salir, en la página de sociales de “Excelsior” diariamente) pusieron varias funciones de beneficencia. Surgieron grupos de “atrevidos” o “experimentales”... En fin, el teatro en México dio señales de vida. Limitémonos, sin embargo, a comentar sobre la crisis y sobre el teatro experimental, ya que van íntimamente ligados. ¿Hay crisis teatral? No; francamente no. Se arguye en ciertos círculos de la ciudad que no puede haber buen teatro, sino hasta que hubiere un público que lo respaldara artísticamente y, en consecuencia, monetariamente. Siempre ha existido una afición al teatro; más bien, una necesidad de él...”<sup>48</sup>

Otra de las secciones más interesantes que aporta *Teatro* -y que se afianza en este tercer número de la revista- es la llamada “Fichero teatral del mundo”. En esta sección “se va a publicar la ficha de los estrenos españoles y extranjeros más importantes. Con el fin de que este fichero abarque un periodo de tiempo definido se ha iniciado la publicación de las fichas de la temporada 1950-51, y los lectores podrán archivar así los datos completos del segundo medio siglo.”<sup>49</sup>

De este tercer número destacamos el recorrido por la breve historia de la Sociedad General de Autores que encontramos en el artículo titulado “Sociedad General de Autores. Ayer y hoy de la sociedad”. Se desgranar en él aquellos acontecimientos destacados que jalonan la vida de esta institución, y la culminación que en aquellos días

---

<sup>48</sup> Teatro, 3 (1953), p. 32, “...Desde hace tres mil años las gentes han tenido una necesidad de desbordar sus propias personalidades en el fenómeno teatral...En los últimos veinte años, o más, se ha producido tan poca variedad en los escenarios mexicanos, que por fin se agotó el público. ¡Cuán grandes no serían sus deseos de tener teatro, que tardó tanto en decepcionarse!”

<sup>49</sup> Teatro, 3 (1953), p. 76, “Enero y febrero de 1951, La regina e gli insorti, de Ugo Betti. Estrenada en Roma en el Teatro Eliseo el 5 de enero de 1951, por la compañía Pagnani-Cervi...”

se conseguía de los objetivos que perseguía su fundación medio siglo antes.<sup>50</sup>

“Once personas se reunieron en Madrid el 15 de julio de 1899. No se trataba de ninguna conspiración, y ni siquiera de hablar de Frascuelo o del teatro Real para matar unas horas de aquel Madrid sosegado de fin de siglo. La reunión obedecía a una convocatoria ilustre, la de don Silesio Delgado, y tenía por objeto nada menos que unir a los autores para la administración y la defensa de sus derechos de propiedad intelectual... Al fin triunfó la sociedad, y en octubre de 1901 era la única entidad que administraba a todos los autores españoles...”<sup>50</sup>

Sin duda, otra de las secciones más “periodísticas” que incluye *Teatro* en sus páginas es la de “Cartas al director”, a imagen y semejanza de los rotativos diarios de carácter general, y que igualmente tuvo su reflejo en las publicaciones posteriores especializadas de nuestro país. Quizá un poco desdibujada -insistimos, igualmente mediatizada como el resto de contenidos- se reducen las cartas publicadas a una loa más o menos romántica de la función social y / o ontológica del teatro<sup>51</sup>, y solo a veces, encontramos algún atisbo de confrontación o al menos de tribuna pública para todos los lectores.

“Señor director de Teatro, Creo que, ahora más que nunca, nuestra época necesita el teatro. El gran comediante francés Louis Jouvet ha dejado escrito algunas reflexiones sobre el teatro, que transcribo para el lector español: El teatro no es solo industria y gesticulación; es imaginación, liberación y amor; restituye a los hombres su propio ser. El teatro devuelve a los hombres la ternura humana... El teatro nació como necesidad metafísica de un pueblo a cuya genialidad debemos lo que es hoy nuestra cultura; el pueblo griego rendía en el teatro un culto al dios Dionisos, y la conciencia del pueblo hizo posible el milagro de la tragedia en Grecia...”<sup>51</sup>

Son muchas las adhesiones que tiene la obra de Jardier Poncela -aún hoy- como representante de un “humorismo” inteligente y procaz, que ha logrado vencer al tiempo, superando las dudas de aquellos que no sabían entonces si la evolución de los tiempos

---

<sup>50</sup> Teatro, 3 (1953), p. 71.

<sup>51</sup> Teatro, 3 (1953), p. 73.



teatrales, iban a guardar su obra en el cajón de una ocurrencia obsoleta.<sup>52</sup>

“La profecía está prohibida. Notas en torno a Jardier Poncela, Eduardo Haro Tecglen ... ¿Se habrá ganado la intemporalidad Enrique Jardier Poncela?... no se sabe si cualquier día –mañana mismo, o dentro de un siglo- puede producirse la corriente misteriosa del público hacia el teatro de Enrique Jardier Poncela y sus obras figurarán en todos los repertorios y en todos los teatros. Como tampoco se puede determinar si esta corriente no se producirá jamás y la obra de Enrique Jardier Poncela, mantenida aún en ciertos círculos intelectuales por el calor que nos queda de su presencia, se irá hundiendo poco a poco en el olvido. La profecía está prohibida...”<sup>52</sup>

En el primer aniversario de su muerte, *Teatro* le dedicaba a título monográfico buena parte de su cuarto número, rescatando aquellas efemérides y datos más jugosos de su biografía, incluyendo una entrevista donde el autor expone todas sus percepciones acerca de la realidad teatral del momento y su papel en la misma, haciendo gala de sus virtudes en muchas de las respuestas.<sup>53</sup>

Otra de las secciones que se afianza en la corta vida de la revista es “La farándula pasa”. Teatros en los cuales actúan las compañías españolas durante el mes (mes en curso, en este caso, febrero). En ella se repasan a modo de cartelera nacional, todos los principales acontecimientos teatrales que se producían durante el mes, pidiendo abiertamente la colaboración de compañías y empresarios para hacerla lo más rigurosa y amplia posible.

En el número de marzo encontramos un artículo que, con valentía, plantea cuestiones particularmente escabrosas en aquellos tiempos, que merecen la pena destacarse aunque

---

<sup>52</sup> Teatro, 4 (1953), p.31-32.

<sup>53</sup> Teatro, 4 (1953), p. 29-32. “¿Libros de mayor éxito entre los suyos? Digamos que todos han tenido un éxito igual, aunque ello pueda parecer algo presuntuoso, pero, para que no lo parezca tanto, recordaremos aquella encuesta en que cierto escritor del siglo XIX, interrogado acerca de cuáles le parecían los cien mejores libros del mundo, contestó: “No he escrito más que nueve”... ¿Es usted feliz escribiendo? Pero, tanto al fin como al principio, escribir y amar da siempre una razón y un por qué a nuestra vida. Y por eso se escribe. Y por eso se ama. A pesar de todo... ¿Qué es para usted el ingenio? Casi siempre, el arte de establecer relaciones insospechadas entre las cosas.”<sup>53</sup>

solo sea por el ejercicio de integridad y valentía en el que su autor, José Tamayo, se posicionaba de forma alternativa a las estructuras del presente teatral de los años cincuenta. En un ejercicio de equilibrio estilístico que consigue no rebasar los límites del decoro periodístico permitido, y contentar a los poderes fácticos “teatrales”, derrocha elegancia en la redacción, para poner el punto sobre las íes sobre uno de los principales “problemas” de la época: Las temáticas y las formas utilizadas por los autores del momento y su alejamiento de la realidad. Aunque en muchos casos, siga siendo un problema de candente actualidad, que duda cabe que las connotaciones políticas de la época le hacían acreedor de esa peligrosa sensibilidad con el que había tratarlo en un medio de comunicación especializado -el único, como en tantos otros órdenes de la sociedad.<sup>54</sup>

El teatro español visto por un director, de José Tamayo, “... Claro es que lo que ha hecho evolucionar de manera radical el repertorio, de posibilidades argumentales, de asuntos, personajes y situaciones, ha sido la inquietud de la hora que nos ha tocado vivir. El teatro tiene que ser reflejo de la realidad que se vive, aunque unas veces lo sea de forma fiel y naturalista, y otra de manera deformada e irónica. Por eso a nuestro público no podían decirle ya nada todas esas comedias de alta sociedad, y todos esos melodramas folletinescos, que hace cincuenta años encendían un delirio de entusiasmos. Al teatro se le pide hoy una verdad, un contenido, una sinceridad, incluso en esas obras que se plantean y escriben exclusivamente para entretener un rato. No era ésta una misión que pudiera estar al alcance de cualquiera, y por ello no tiene nada de particular que, desde aquella fecha que señalé en mis comienzos hasta ahora, la lista de autores haya experimentado una renovación total. De aquellos autores que entonces acaparaban las carteleras madrileñas no nos quedan más que dos o tres nombres, porque su teatro era ya y sigue siendo valioso. Es obligatoria nombrar, entre ellos, al maestro Benavente, que corona su inmortal carrera con una ancianidad fecunda y gloriosa; a Juan Ignacio Luca de Tena, creador de tantos éxitos centenarios, y a ese otro autor, figura señera del teatro como de la oratoria, la poesía y el periodismo, que se llama José María Pemán...”<sup>54</sup>

Tras pequeñas señales de elocuencia y apertura como la que acabamos de señalar en Tamayo, encontramos en el número siguiente, un artículo que bien podría ser catalogado, no ya de sectario, e ideologizado por la lógica de la intelectualidad

---

<sup>54</sup> Teatro, 5 (1953), p. 35.

vencedora en nuestra cainita contienda -que también-, pero parece aún mucho más criticable el hecho de la falta de sensibilidad para con el único “contemporáneo” que conseguía traspasar nuestras fronteras teatrales. Y no era la primera vez en la corta vida de *Teatro*. Con vaguedades faltas de todo criterio periodístico, se intenta ningunear la excelsa cultura alemana y su idiosincrasia como pueblo –sin duda protegidas de las barbaridades de los exdirigentes de aquella época, que bien podrían asimilarse a los dirigentes españoles por la cercanía en muchos de sus planteamientos- en un intento desesperado por ningunear de camino la elección de García Lorca como representante del teatro español más aplaudido. La visión es tan sumamente sesgada en ese intento de justificación de lo injustificable que mueve a la risa, esa que surge justo antes de pensar o verbalizar aquello de que la ignorancia –como la prepotencia- son muy atrevidas.<sup>55</sup>

Teatro español en Alemania: García Lorca, de Gustavo García Ziemsen, “El teatro alemán, cuya calidad había llegado antes de la guerra a alturas insospechadas, se encontró después de la guerra ante una larga serie de problemas, entre los cuales destacaba el de los autores... En este repertorio, reconstruido bajo formas nuevas, se incluyó desde el principio la obra de García Lorca. Es interesante consignar en este lugar la extraña semiexclusión de las obras de otros autores españoles, como, por ejemplo, Jacinto Benavente. Pero este hecho puede explicarse probablemente por la actitud psicológica general del pueblo alemán frente al mundo español. Es indiscutible que el alemán no consigue, salvo raras excepciones, una estricta objetividad ante nuestra vida, nuestras costumbres y nuestra obras. Por un lado, posee una visión un tanto “folklórica”, y por otro, exige de un dramaturgo español lo mismo que ha encontrado en Calderón y Lope. Y con esta afirmación hemos penetrado ya en la característica de algunas críticas de la obra dramática de Lorca. La crítica alemana recibió la representación de “La casa de Bernarda Alba”, con aplausos y general beneplácito. Tanto el público como la crítica reconocieron la extraordinaria eficacia escénica de la obra. Pero ya en ella surgieron temas de discusión...”<sup>55</sup>

Perteneciente a la misma sección –Escenarios del mundo- en el número siguiente, encontramos la crítica de otro de los nuevos autores españoles –este sí, de los protegidos- incorporados al repertorio alemán. “Los árboles mueren de pie”, pasa por

---

<sup>55</sup> Teatro, 6 (1953), p. 16.

ser una de las piezas más conocidas del repertorio de Alejandro Casona. Se reproducen de forma parca, escueta, limpia, lo más excelso de las mejores críticas hechas a la obra de Casona en su estreno alemán.<sup>56</sup>

La obra de Casona, *Los árboles mueren de pie*, en Alemania, “Otra manifestación más de la vigencia que tiene el teatro español en Alemania, fue el estreno de la bella comedia de Alejandro Casona, “*Los árboles mueren de pie*”. Nos complace reproducir algunos de los muchos y muy elogiosos comentarios que tuvo para esta obra la crítica alemana: “He aquí una velada teatral que en mucho tiempo no podrá ser olvidada. El público rió, aplaudió y se emocionó a todo lo largo del espectáculo”, Juan Bayer, en “*Mann Heiner Morgen*”, Stuttgart, 15-Xi-1950... Esta lírica y conmovedora comedia significa un enriquecimiento para el teatro alemán. La idea y el manejo del tema son originales por igual, llenos de intriga y sorprendentes en su solución”, C.A.L. en “*Hamburguer Freie Presse*”, Hamburgo, 31-XII-1950; “*Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona, entraña dos positivas sorpresas teatrales; el encuentro con un poeta dramático contemporáneo, de una fuerza de sugestión y convicción que se ha hecho rara entre nosotros, y el feliz reencuentro con Else Heims, la gran actriz de los tiempos de Reinhardt. Casona es, con García Lorca, el segundo de los jóvenes dramaturgos españoles que ha logrado imponerse en los escenarios de Europa y América...”<sup>56</sup>

Las diferencias –si dejamos a un lado los distantes enfoques de las críticas que se hacen en *Teatro*, que podríamos resumir en que para el primero se busca firma autorizada que indague más allá del hecho teatral en una dirección determinada, mientras para el segundo más que crítica, es una loa editorial. De la descontextualización que se hace de frases y / o fragmentos de los críticos alemanes, mejor no hablar- sin intención de caer en el menosprecio, son la dimensión no solo internacional sino universal que con el tiempo ha alcanzado la obra del genial granadino, y la no menos decorosa –aunque solo sea eso, decorosa- trayectoria de la obra de Casona. Las comparaciones son odiosas, pero nos dan la medida exacta de cualquier tipo de acontecimiento. La ironía nos lleva a pensar, que los merecimientos de ambos ya apuntaban las maneras suficientes como para que, en una situación no ya ideal, pero sí mínimamente realista, se hubieran intercambiado la sospechosa objetividad de las críticas aparecidas en la publicación.

---

<sup>56</sup> Teatro, 7 (1953), p. 12.

Cayetano Luca de Tena, en la cuarta entrega de “Ensayo General” (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena), inserta en el octavo número de *Teatro* -verano de 1953- y a propósito de una representación de “La vida es sueño” a la que asistió en la Alemania prefascista, nos brinda un análisis pormenorizado de algunas de las miserias del público español. Unas dudas e incomprendiones la que nos plantea, que bucean en la intrahistoria, en nuestro carácter más folclorizado y cañí. Algunas de esas razones intentan fundamentar –no sin cierta ironía- el acercamiento de parte del público, ese que no acude al hecho teatral, al más intelectualizado, sino que busca el espectáculo más liviano, exento de conflictos o profundidades ontológicas.<sup>57</sup>

“¿Por qué todo esto?... Me temo que el público español esté poseído de una prisa funesta. Y pienso –probablemente, será un disparate- que en esta prisa debe haber influído algo el espíritu de urgencia que preside nuestra fiesta de toros. Muchos años de presenciar corridas pueden haber conferido a nuestros espectadores ese afán de rapidez, esa pasión por las resoluciones tajantes. La necesidad española de que las comedias acaben “en punta”, breve y rotundamente, ¿no vendrá de ese afán con que en la plaza deseamos la estocada sin puntilla?”<sup>57</sup>

En este sentido, algunas reflexiones -tan serias, estas sí, y sesudas como el tema a tratar- que se hace Luca de Tena en torno a nuestro teatro del Siglo de Oro, parecen no haber perdido nada de su valor cincuenta años después, peses al cambio radical de circunstancias y la evolución más que acusada que se ha producido política y socialmente.<sup>58</sup>

“... Nuestro teatro del Siglo de Oro exalta y depura la expresión poética, literaria, “extra-teatral”, hasta un grado máximo. Calderón, Lope, Tirso, todos nuestros autores están llenos de una elocuencia, de una exuberancia lírica que hace presumir que sería gustada –y hasta exigida- por el público de los “corrales”. Hoy, en cambio, sólo a trescientos años de distancia, el público español no tolera que el diálogo se salga del estricto cauce que marca la acción teatral. Cualquier digresión, por brillante que ésta sea literariamente, impaciente al espectador normal y hace que los críticos –espectadores de selección- apliquen despectivamente a la obra epítetos como “discursiva”, “literaturizante” y “conversacional”...”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Teatro, 8 (1953), p. 42.

<sup>58</sup> Teatro, 8 (1953), p. 41.

En este octavo número, encontramos uno de los más interesantes artículos en la vida de la publicación. Con el título de “Apostilla sobre algunas ideas propias y ajenas sobre el teatro”, Noel Clarasó -maestro del cinismo más diogenisiano- a la breve manera que nos remite a las de la “Poética” aristoteliana, el “Arte nuevo de hacer comedias”, de Lope, o el “Pequeño organón” brechtiano, nos ofrece un paso evolutivo más –el suyo- sobre la moderna teoría teatral, que, en principio, nada tiene que envidiar a los modernos y extensos –y en muchos casos farragosos- tratados que han visto la luz en estos últimos tiempos.

Divide el artículo en pequeños epígrafes donde con maestría sintética singular expone ideas básicas sin orden aparente, alternando notas sobre conceptos más generales y ontológicos referidos al arte, con otras que las relacionan de una forma concreta con el –siempre deficitario- mercado teatral. Sus conclusiones tan lúcidas como aparentemente prácticas, están siempre dentro de unas coordenadas que van de lo general a lo particular, sin concesiones gratuitas a la literatura de evasión, que bien podrían formar una guía para iniciados, como de obligada lectura en aquellos foros interesados en una verdadera renovación del fenómeno teatral desde planteamientos reales, esos que acaban por relacionarse con la realidad diaria de los oficientes.<sup>59</sup>

“La preparación y el genio. Nada hay peor que una preparación técnica perfecta en quien carece de genio. La usará en multiplicar su obra mediocre. Este es el caso corriente en el teatro de todo el ancho mundo. El genio es raro. Todo lo que se habla, discute y comenta es tema mediocre. La obra del genio, la única que vale la pena, está por encima de toda la comidilla y el comentario y, simplemente, aparece. La mayoría de los que están preparados y hablan siempre de teatro, y sólo se interesan por el teatro, y viven del teatro, no son genios. Y ellos son, fatalmente, los que empujan la rueda...Lo genial y lo comercial. Lo comercial corriente es siempre un espectáculo inferior. Se ve en ciertos géneros que aguantan, y en ciertos locales que se mantienen y rinden.”<sup>59</sup>

En un segundo apartado temático, no son escasas las referencias a la dramaturgia –y podría entenderse que a la dirección escénica-, dejando algunas perlas en las que –como

---

<sup>59</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39.

en el resto del documento- es de agradecer la fluidez, el desarrollo expositivo, el estilo, la calidad literaria en general, amén del conocimiento indiscutible.<sup>60</sup>

“Concepto de la calidad del dramaturgo. El mejor dramaturgo no es el que se vierte en sus obras y describe las preguntas que se hace a sí mismo, sino el que observa de cerca las gentes que le rodean y presenta sus luchas de una manera objetiva... La consistencia del drama. El drama consiste en dramatizar la vida. O sea, en hacer entrar su emoción por los ojos a fuerza de contrastes. No hay drama sin una mancha que destaque sobre un fondo de otro color. Los dos argumentos del drama. En un drama puede haber un argumento externo y otro interno. El externo y objetivo puede ser cómico, y el interno y subjetivo puede ser trágico. Esto es muy importante. Dos modos de acción. Todo un acto de una comedia puede ser una habilísima exposición dialogada de los acontecimientos pasados. Hay ejemplos. Se ha de llegar a esto: a saber explicar teatralmente los hechos. Una cosa es acción que se ve, y otra es acción que se explica... Para que lo tenga en cuenta todo el que maneja marionetas. Hay una ley que regula tanto la vida de los grandes como la de los pequeños: la inutilidad de todo. Somos átomos mínimos que sólo deberíamos respetarnos mutuamente y amarnos. Estamos dispuestos a venir a las manos por un palmo de tierra o a sentirnos ofendidos por palabras de otros, mientras que, si comprendiéramos realmente lo que somos, toda falta de amor nos parecería incalculablemente vil y mezquina... Y el que no sienta la vida que se dedique a otra cosa. Solo hay dos modos seguros de tratar en todo lo que es literatura el amor sexual: O como una fantástica burla de los dioses contra la humanidad, o en el lugar que le corresponde como un apetito entre los demás apetitos humanos...”<sup>60</sup>

Quizá esa distancia de espectador ilustrado global, también lo aleja de ese falso optimismo que late en los que, con un interés concreto –y en muchos casos, una escandalosa falta de genio e ingenio para la práctica, como para dirigir los destinos, o aún peor, disponer sobre los recursos- teorizan sobre la sempiterna crisis que solo afecta a aquellos que, a pie de calle, intentan hacer teatro, en vez de hablar de él.<sup>61</sup>

Escogiendo asimismo cuatro acertados ejemplos de autores que pudieran condensar los géneros básicos de los que surgirían todas las variantes conocidas -y algunas por cono\_

---

<sup>60</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39,

<sup>61</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39, op. Cit.

cer- se acerca, ironiza, y se distancia igualmente -en un experimento dramaturgico de estilo muy brechtiano- de la crítica destructiva o la loa gratuita sobre sus obras. Los toma como simple punto de referencia, describe sus estilos, para, en un texto de indiscutible valor dramático, dejar latente su posición, que ni mucho menos asume la maestría completa de ninguno de los cuatro, como tampoco se regodea en destacar algunos de los que, en su opinión, podrían parecer defectos. Todo un ejercicio de estilo, que no desmerece a ninguno de sus protagonistas.<sup>62</sup>

“Glosa a textos de Jardier Poncela. Las comedias han de carecer de tesis en absoluto. Tesis significa demostración y en arte no se debe intentar demostrar nada. Lo que jamás puede ser el teatro es aburrido. Lo aburrido no es arte. Ningún gran artista es aburrido. Ningún arte produce sueño. El público va al teatro a ver las comedias y no el telón de anuncios. El entreacto es una injuria para el autor, para los intérpretes y para la comedia. Sólo se ha de descansar de aquello que fatiga. Glosa a textos de García Lorca. Cuando está escribiendo “La casa de Bernarda Alba”, pone este comentario de referencia en una carta que escribe a un amigo; “ninguna literatura, teatro puro”. Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de aserrín y diálogos a flor de diente; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas mojados del amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera. Hace falta autoridad y espíritu de sacrificio para imponer al público innovaciones verdaderas...”<sup>62</sup>

El número noveno, el primero cuatrimestral -correspondiente a los meses de septiembre a diciembre de 1953- confirma la tendencia iniciada con el número octavo –primero bimensual, en el que, como citábamos anteriormente, en nota marginal al editorial se

---

<sup>62</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39. “...Lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro, que es siempre, y será siempre un arte excelso... Glosa a un texto de Annouihl. Tomo un montón de hojas de papel, lleno cinco o seis estilográficas y me doy a escribir, a escribir y a escribir sin cesar ni descansar; escribo todo lo que me pasa por la cabeza y por el corazón, todo lo que irresistiblemente brota de mi pluma. Y escribo, escribo. Y cuando ya no puedo más, lo dejo. -¿Porque te rinde la fatiga? – No; porque la obra está terminada.”



disculpaba por ese primer incidente en la edición- de un cierto declive y anarquía en la publicación, surgida con ilusión mensual que solo pudo mantener siete números. En este número se reproduce un artículo traducido por R. González Soria, y que firmaba Joy Rea, publicado en Theatre Arts, publicación anglosajona coetánea de Teatro. En él se nos da una interesante perspectiva del “esperpento” visto por una cultura cuando menos más comedida que la latina, que intenta acercarse al género con ciertas reservas, y por la impresión que deja su lectura, sin acabar de entenderlo o al menos no fuera de las fronteras culturales españolas. Roy rastrea en busca de las razones que hicieron surgir del genial y ocurrente imaginario del Marqués de Bradomín tan deformado género, describiendo los pasajes y razones en que se explican los personajes de “Luces de bohemia”.

Sin llegar a celebrar los resultados que puede tener este tipo de deformación teatral, e intentando acotar la definición exacta del género, justifica en las fuentes y los antecedentes culturales la lógica que explique el fenómeno. Y en ese afán, y entre dudas, acaba aportando algún punto de vista, cuando menos ocurrente, que amplía la dimensión de este subgénero valleinclinésco.<sup>63</sup>

“Una forma dramática poco conocida fuera de España y en este país solo tratada por un autor es el “esperpento”, una especie de drama cruel e inhumano. Algo como ha dicho un crítico español, tan distinto de una farsa como una farsa lo es de una comedia, ésta a su vez de un melodrama y el melodrama de la tragedia. Valle-Inclán, su descubridor, ruega su paternidad e insiste en que el primer autor de “esperpentos” fue Goya, aconsejando a aquellos que quieren una elemental definición de esta palabra pasarse por la Calle del Gato, de Madrid... La calle del Gato está al lado de la Plaza de Santa Ana...”<sup>63</sup>

En el siguiente número -primero de 1954- y tras la muerte del nobel Eugene O'Neill, la revista nos ofrece dos extensos artículos que acotan de forma pormenorizada los vértices del ser humano, del artista y su obra. En el primero de ellos -que firma José Javier Aleixandre- tras una detallada descripción de su intenso periplo vital, son

---

<sup>63</sup> Teatro, 9 (1953), p. 40.

destacadas las virtudes dramáticas del americano, destacando entre las demás, su irremediable tendencia hacia el componente trágico -ante la que ni su propio padre tampoco permaneció indiferente<sup>64</sup>-, su esnobismo y grandilocuencias escénicas, y las determinantes similitudes formales que guarda su obra con el género novelístico, destacando entre todas el uso del monólogo interno, un punto –o dos- más allá del mero aparte teatral.<sup>65</sup>

“El mismo tema de desdoblamiento se plantea en “Extraño interludio”. Esta vez, en lugar de máscaras –dobles rostros-, emplea el autor diálogos dobles. El personaje dice lo que dice y dice lo que piensa, en un constante contraste psicológico. Y no es la revalorización del gastado y anticuado “aparte” teatralero, sino otra vez la reivindicación del monólogo que inició con “El emperador Jones”. Pero ahora el monólogo existe aún en presencia de dos y de tres. Nuevamente técnica de novela aplicada al teatro...”<sup>65</sup>

Interesantes reflexiones -no exentas de la ironía más castiza- son las que vierte Gonzalo Torrente Ballester en torno a la misma figura, situándose en un punto intermedio entre la celebridad alcanzada por el dramaturgo y esos muchos e intensos datos biográficos del ser humano, que condicionaron al primero al punto de desvirtuarlo, según deduce Torrente Ballester, que lo trata con mucho menos cariño que Aleixandre.<sup>66</sup>

Con una perífrasis a todas luces excesiva, que se felicita –una vez más- de tener una cobertura internacional abierta y participativa -en este caso en toda Hispanoamérica- encontramos el encabezamiento al artículo que el argentino Juan Bautista Devoto dedica

---

<sup>64</sup>Teatro, 10 (1954), p. 41 “Bravo, muchacho. Excelente. Desgraciadamente, los candidatos a suicidas son raros en Nueva York y después de ver tus obras los espectadores no tendrán más que una idea: tirarse al Hudson.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Teatro, 10 (1954), p. 41.

<sup>66</sup> Teatro, 10 (1954), p.44. “Hay en su teatro mucho material allegadizo, mucha ideología venida de afuera y mal digerida, cuando no indigesta. Todo artista suele permanecer abierto a la fecundación exterior, pero el quid de esa fecundación es el modo vital cómo se incorpora a la persona profunda del artista... Las máscaras Del Dios Brown son tan postizas como los monólogos interiores del “Extraño intermedio”. Todo lo que con ello se consigue podría conseguirse del mismo modo con medios más sencillos y naturales... Cualquier dramaturgo europeo podría decirle: No es para tanto...”<sup>66</sup>

a Antonio Buero Vallejo –paradójicamente, uno de los privilegiados entre los “olvidados”<sup>67</sup>. Tras todo lo expuesto de los fines y objetivos principales de la revista, lo menos –y lo más objetivo- que se puede decir de esta vanagloria gratuita, es que pertenece a toda esa infraestructura publicitaria de los medios adscritos al régimen, que aprovechaban cualquier oportunidad o tribuna pública para autoensalzar sus cualidades y sus esfuerzos, cuando fuera de nuestras fronteras, la visión objetiva de esos lazos era más que discutible, tanto más en la esfera cultural de los países de acogida de los derrotados en nuestra guerra civil. Las palabras de Devoto navegan entre el exceso en la admiración de la figura del dramaturgo –jóvenes y menos jóvenes- que, en aquellos años, eran algo más que potenciados desde las páginas de la revista- y lo crítico de sus ejemplos concretos con los que enfatizar ese discurso.<sup>68</sup>

“En la orientación creadora de este dramaturgo hay un vivo afán dignificante de la expresión teatral, una postura hidalga a favor de aquellos que quieren creer y aman lo hermoso. Su raíz dramática se nos antoja hundida en el páramo ceniciento de lo desconocido para alzarse de pronto, con su anuncio de fundamento universal que, quizá, asusta y nos hiere, pero nos hace entrever la ansiada claridad, como una profecía...”<sup>68</sup>

Pero es justo resaltar -por encima de los errores de estilo-, la intención de enmarcar a Buero en su contexto, de intentar posicionarlo en el presente teatral español de la época en un lugar más próximo al que le correspondía dentro de las páginas de *Teatro*.

En el siguiente número, con el título de “Nombre y títulos de la temporada de París (1953-1954)”, se recogen los principales acontecimientos teatrales ocurridos en la capital del Senna, en la temporada recién terminada. Se repasan mes a mes, con un breve comentario, a modo de glosa, tras citar teatro, director, autor –autor de la adaptación, en su caso- y obra. Una forma de crónica periodística un tanto atípica que

---

<sup>67</sup> Teatro, 10 (1954), p.55. “Nuestra revista quiere provocar y sostener un diálogo permanente entre cuantos aman el teatro. Para ello tiene abiertas sus páginas a todos los que se preocupan y escriben sobre los problemas del mundo escénico y muy especialmente a quienes lo hacen para tratar del teatro en lengua castellana: teatro común de España e Hispanoamérica...”<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Teatro, 10 (1954), p.56.

pretende hacer las veces de resumen -sin entrar en ninguna valoración crítica-, a modo de cotejo de los autores y obras que compusieron la cartelera francesa, y a efectos meramente informativos. Solo se extiende la información en el encabezamiento del artículo, correspondiente al mes de septiembre de 1953.<sup>69</sup>

“Desde el 1 de septiembre de 1953 al verano del 54, 120 estrenos se sucedieron en la cartelera de París, la capital, que al menos para el teatro, todavía sigue siendo ciudad de la luz. Una adaptación De Joseph Kessel y Maurice Druon abre las novedades de septiembre: *Le coup de grace*, que se presenta en el *Gímanse* y sirve para revelar a un actor de cine: Paul Merisse. En el *Viex- Colombier*, el joven autor Serge de Boissac estrena *Je suis Poiseau*, y Barillet y Gredy, *Lareine blanche*. Ugo Betti, llega con *El jugador*, adaptado por Maurice Clavel, mientras Jacques Deval inicia una intensa actividad reponiendo en el *Sara Bernhardt* *Tovarich*...”<sup>69</sup>

Parece más lógico pensar que la crónica hubiera elegido algún acontecimiento, autor, montaje, género o experiencia para intentar profundizar y quizá ofrecer a los lectores dentro de ese contenido principal, algunas pinceladas de acontecimientos relacionados, con el objeto de ofrecer una perspectiva más global de la realidad del país en cuestión, en este caso Francia. Más allá de las formas atípicas, hay que tener en cuenta y reconocer el esfuerzo del seguimiento internacional de la escena, novedad editorial que aporta la revista sentando un magnífico precedente en la prensa literaria especializada, que teniendo en cuenta la época y las circunstancias, merece destacarse más allá del acabado de sus contenidos.

El número doce de la revista está dedicado casi exclusivamente a la figura de Jacinto Benavente, por el triste suceso de su fallecimiento. Desde las páginas de la revista se intentan abarcar todas las coordenadas de su figura, vida y obra, trazando un estudio meticuloso en la que intervienen todas las voces “autorizadas” de la época. No en vano Don Jacinto, fue una de las referencias teatrales básicas –sino la más básica de todas

---

<sup>69</sup>Teatro, 11 (1954), p.12. “... En el *Humour* se presenta *Inquisición*, de Diego Fabri, y en el *Oeuvro*, O, mes aieux. En el *Gaieté-Montparnasse*, Doukinng presenta *Flamíneo*, de Robert Merle. En el *Saint-Georges* el vodevil de Salacrau...”

ellas- de ese teatro público que citaba Ruiz Ramón. Aunque su biografía teatral estuviera jalonada de aciertos y desaciertos, su condición nobelística, su extensa trayectoria y su actitud acomodaticia con el régimen tras la contienda civil, le hacían merecedor de ese homenaje oficial desde las páginas de *Teatro*, que no escatimó esfuerzos en este sentido, empezando por una esquila a toda página sólo con su nombre, una cruz, y las fechas anuales del nacimiento y el deceso (1866-1954), tras encabezar el sumario de éste número con la siguiente frase “Número dedicado especialmente a la memoria de Don Jacinto Benavente”<sup>70</sup>. De todos los artículos que dedica la revista a Benavente<sup>71</sup>, no deja de ser curioso que en el primero de ellos, Pemán, se subroga en papel de defensor de la fé católica benaventiana, con el noble objeto de justificar ambiguas declaraciones de Benavente sobre el particular. Demasiado equilibristismo retórico para ponerlo del lado de los autorizados indiscutibles, anticipándose a voces contrarias a sus incoherencias ideológicas.<sup>72</sup>

“Háblese cuánto se quiera de zigzag y contradicciones en sus obras. Pero un camino en zigzag también llega a alguna parte. Y hay algo que Benavente no contradijo ni traicionó nunca: su fe en el amor, en la bondad, en la lealtad, en el perdón y la misericordia como vínculo social. Valores morales que apreciaba sobre los puramente intelectuales...”<sup>72</sup>

En la extensa semblanza biográfica que se le dedica –Jacinto Benavente: Una vida y una obra- y que ocupa el segundo lugar en la cronología del número, encontramos un comentario -encabezado con el título de “El movimiento nacional”-, y que hace alusión al posicionamiento de Benavente tras el conflicto civil, indubitativo –el comentario, se entiende- respecto a su opinión, con el consiguiente trasfondo propagandístico, que alineaba a la figura de lado vencedor, más allá de las dudas que intentara defender

---

<sup>70 / 71</sup> Teatro, 12 (1954), p.3. “Hacia una valoración de Benavente, Por José María Pemán, Pag. 7; Jacinto Benavente: Una vida y una obra, Por F.M.P, Pag.10; Ante la muerte de D. Jacinto, L.Fernández Ardavín, J. López Rubio, Pag. 25; Jacinto Benavente, un ensayo imposible, Por Felipe Sassone, Pag. 27; Jacinto Benavente, padre de criaturas escénicas, por Alfredo Marqueríe, Pag. 29; La última obra de Benavente, por José Vila Selma, pag.31; La obra teatral de Benavente, pag. 37”<sup>71</sup>

<sup>72</sup> Teatro, 12 (1954), p.7.

Pemán en al artículo anterior.<sup>73</sup>

“El Alzamiento Nacional sorprendió a D. Jacinto en Madrid. Su secretario y amigo, Hurtado, había conseguido pasarse a la zona nacional, de donde regresó al comprobar que D. Jacinto había quedado en Madrid, desde donde, posteriormente, fue trasladado a Valencia, y pudo ayudarlo durante el periodo bélico...”<sup>73</sup>

En la página 35 encontramos una especie de minientrevista a diversos personajes de la actualidad teatral de la época, que brevemente, contestan a dos preguntas: ¿Qué opinión le merece la producción teatral de Benavente?, ¿Considera decisiva su influencia sobre nuestro teatro actual?... Ante la segunda pregunta, las respuestas son variadas y curiosas sin faltar la diplomacia, la valentía, el prurito verbal insustancial y sustancial o la simple y socorrida ironía.<sup>74</sup>

“No todo lo que debiera; pero esto ya no es culpa suya.”, *Manuel Dicenta*; “Sin la perspectiva que da el tiempo, no es fácil asegurarlo... Pondré, no obstante, un ejemplo significativo. Considero a García Lorca como uno de nuestros máximos valores dramáticos, y, en lo referente a cierto género –la tragedia, que ni el mismo Benavente se atrevió a abordar-, el primero. Nada parece, a simple vista, ligar el teatro de D. Jacinto con el de Federico, y cuando éste surgió más bien se los opuso. Es difícil, sin embargo, descartar por entero la hipótesis de “La Malquerida” como parcial antecedente –todo lo parcial e involuntario que se quiera- de la tragedia rural lorquiana, y las historias del mañana podrán acaso establecer otras influencias, siquiera sean indirectas, del teatro benaventiano sobre los autores actuales.”, *Buero Vallejo*; .”<sup>74</sup>

Haciendo honor a la verdad sí encontramos un artículo entre todos los anteriormente citados, que intenta situar al dramaturgo con un criterio descontextualizado, con perspectiva global, con una encomiable (y arriesgada en aquellos tiempos) objetividad.

---

<sup>73</sup> Teatro, 12 (1954), p.22. “...Cuando terminó la guerra de liberación, su situación y su conducta quedaron tan claramente definidos, que no hubo duda en rendirle los homenajes a los que por su valía tenía derecho, y que fueron el testimonio y la devoción del nuevo Estado a una de las figuras más preclaras de la literatura española”

<sup>74</sup> Teatro, 12 (1954), p.36 y ss.

Con la misma valentía y serena determinación periodística, comienza presentando el artículo:<sup>75</sup>

“Quizá, hoy el problema más difícil de la crítica literaria sea enjuiciar la extensa obra teatral de Jacinto Benavente Martínez. Y lo es especialmente para quien escribe estas líneas, que, después de las páginas de P. Eguía y de Pérez de Ayala, más algunas críticas de Jorge de la Cueva anteriores a 1936, tuvo el atrevimiento de “poner los puntos sobre las íes” en “un librito duro y esquinado”, según el justo juicio de José María Pemán en su artículo de ABC, acaso el único que se escribió a la muerte de Benavente, sobre los principios ciertos de la crítica literaria: la comprensión y el claro análisis de la verdad ”<sup>75</sup>

La última obra de Benavente, que firma José Vila Selma, ahonda en el antes y el después de D. Jacinto sin adhesiones gratuitas a la magnificencia de su obra, y sin críticas ideológicas a la incoherencia de su trayectoria, sin duda inmersa ya a esas alturas, en la controversia y la polémica. Con depurado y envidiable estilo narrativo desgaja uno a uno los “puntos sobre las íes”, cebándose con aquellas opiniones que pretendían de una forma sospechosamente optimista, vincular la continuidad de la obra de Benavente a su obra anterior al premio Nobel discriminando sin un porqué en lo teatral, o quizá obviando el que aporta Vila en su tesis.<sup>76</sup>

“En ese boletín necrológico, no muy digno de la memoria de Benavente, que ha publicado la Sociedad General de Autores, en el fondo de las alabanzas de ocasión, se aprecia una gran indiferencia hacia la obra benaventiana, excepción hecha de las palabras de dos o tres autores. Me pareció que eran los únicos que se daban cuenta de algo muy importante: la enorme amenaza de transitoriedad que se esconde en la obra de Benavente...”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Teatro, 12 (1954), p.31 “...El claro análisis de la verdad es necesario en todas las obras. Lejano para mí el modo de pensar y la generación de Benavente. Si pertenezco a alguna generación –ya sinónimo de gregarismo, escondirijo de la insuficiencia consciente de la persona- estoy entre aquellos a quienes los años que hemos vivido obligaron a mirar hacia atrás, antes de aceptar la responsabilidad del porvenir. Acaso Benavente adivinara esta falta de comunión entre él y nosotros cuando, en “Abdicación”, maldecía de la juventud, que generalmente perdonaba, acabaría renegando su obra, indiferente a sus derrotas intelectuales, más emparentados con las postrimerías del s.XIX, que con esa trágica crisis espiritual que circulaba por las arterias culturales de Europa...”

<sup>76</sup> Teatro, 12 (1954), p.31 y 32.

Dentro de la sección nacional de la cartelera, la revista recoge los dos últimos meses en Madrid, de la que destaca la reposición –en homenaje póstumo- de la benaventiana “Rosas de otoño”. En ésta misma página, en un recuadro final, se publican los ganadores y accesits de la primera edición del Premio Lope de Vega<sup>77</sup>. En su sección internacional, este número de la revista se hace eco de la primera edición de la cita internacional de París, germen donde podríamos encontrar el lógico antecedente de muestras o proyectos tan importantes como el futuro Theatre du l’Europe.<sup>78</sup>

“En diez lugares distintos (siete teatros, un circo, un hotel y un jardín) doce compañías extranjeras y doce compañías francesas han dado las cuarenta y nueve representaciones de que ha constado el primer Festival Internacional de Arte Dramático que se ha celebrado en París, agrupando por primera vez, algo así como un muestrario vivo del teatro actual de todo el mundo... España estuvo representada, por primera vez, en un Festival de este carácter, por la compañía Lope de Vega, que dirige José Tamayo, y que representó *La vida es sueño*, de Calderón... una representación para la cual se agruparon los mejores elementos: una cuidada versión del texto original, debida a Don Nicolás González Ruiz; un fondo musical compuesto por el maestro Joaquín Rodrigo, escenografía de Emilio Burgos y, en fin, un reparto extremadamente depurado, con numerosas primeras figuras, como Mary Carrillo, Francisco Rabal, Asunción Sancho, Guillermo Marín...”<sup>78</sup>

Pone fin con cierta ironía –que es de agradecer- el número al periplo benaventiano publicando en su última sección -Buzón entre bastidores, que firma José Téllez Moreno-, una anécdota donde se resume la cara y la cruz, la contradicción benaventiana desde su punto de vista más cómico, haciendo gala de un humor, al menos, a la altura de algunas cimas de su protagonista.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup>Teatro, 12 (1954), p.60. “Premio Lope de Vega, instituido por el Ayuntamiento, dotado con 25000 pesetas y estreno de la comedia elegida, ha sido otorgado, por mayoría de votos, a D. Julio Trenas por su obra *El hogar invadido*. Al mismo tiempo han sido concedidos dos accesits a las obras “*Elena Osorio*”, de D. Luís Escobar, y *La selva*, de D. Félix Ros y Noel Clarasó.”<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Teatro, 12 (1954), p.61.

<sup>79</sup> Teatro, 12 (1954), p.79.



Un tema igual de recurrente hoy como entonces -en los días de *Teatro*- es el cierre de espacios escénicos, haciendo uso de un moderno eufemismo, derivado de la diversificación que los espacios “teatrales” han acogido con el devenir de los tiempos. En su editorial del número 13, la revista afronta el tema desde una perspectiva que, en primer lugar, disculpa la iniciativa pública —...que duda cabe que la cultura, en cualquiera de sus formas, no gozaba de la suficiente buena prensa como para hacer peticiones a las más altas instancias estatales- en la responsabilidad en la que pudiera incurrir en cualquiera de sus actuaciones, u omisiones-. Se anticipaba así el artículo a alguna solución que implicara cualquier tipo de apoyo institucional, estableciendo seguidamente las bases de una solución salomónica, que tan solo anticipa, dejando los detalles para siguientes números, a modo de entrega por capítulos.<sup>80</sup>

“... Hay que buscar la verdadera solución no por el fácil y equívoco de apelar a los organismos oficiales. Quines creen que son el Estado y otras entidades los llamados a remediar estas crisis de locales mediante la construcción de otros nuevos, no atienden al verdadero origen del problema, y lo único que conseguirán será una fórmula de apariencias, mediante la cual las pérdidas posibles, en vez de afectar a una economía particular, sobrecaerán sobre una economía pública. No. Tanto el Estado como los organismos y sociedades que deben proteger al teatro tienen que apoyar esa protección en otros aspectos distintos al de convertirse en puros constructores de locales. Remédiese la causa de la crisis, y veremos crecer de nuevo, por pura iniciativa particular y privada, otros escenarios que sustituyan a los desaparecidos. Por eso hablaremos una vez más sobre ese doble aspecto de la calidad y los gastos en los próximos números.”<sup>80</sup>

Asimismo, se recoge en este número el estreno de Ingrid Bergman como Juana de Arco en los escenarios españoles, tras una prestigiosa gira internacional. Enmarcada dentro del excepcional ciclo operístico del Teatro Liceo de Barcelona, la actriz se ponía bajo las órdenes del no menos encumbrado director Roberto Rosellini, que es el que explica las claves para *Teatro*.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Teatro, 13 (1954), p.4.

<sup>81</sup> Teatro, 13 (1954), p.27.

En éste último número del año 1954, encontramos el primer artículo dedicado a la madurez, a la consistencia de la experiencia teatral universitaria, germen entonces de un cercano futuro Teatro Español Universitario, que sería el motor real de muchas de las transformaciones, y el embrión de la transición teatral española, que corría paralela a la política, e incluso anticipándose a ella. Un artículo que firma G.S. Pérez Delgado, dedicado al teatro de cámara universitario de Sevilla, y sus dos principales valedores, rodeado de un homogéneo grupo que escogen la figura de Valle, para iniciar su andadura escénica, dentro de un ambicioso proyecto en el que la puesta en escena vallinclanesca es el último paso<sup>82</sup>. Dentro de la línea de pequeñas señales de apertura que se cuelan de soslayo en la revista entre las mayoritarias opiniones -y que van creciendo a medida que se acerca su defunción editorial definitiva- en él no parecen ahorrarse adjetivos ni dudas sobre la situación de Valle dentro del panorama teatral, y quizá por eso, motivo principal de su elección para Libélula.<sup>83</sup>

“El 14 de noviembre el Teatro de Cámara Universitario, dirigido por Barahona y Carande, se presentó por primera vez en Sevilla en ese teatro siempre deshabitado –que mayor ironía- lleva el nombre de nuestro más genial escritor dramático Lope de Vega. La empresa y la esperanza era de tal magnitud, que no podía iniciarse el nuevo camino con una obra elegida al azar, una creación donde se buscaran más los efectos de la jerarquía. Y así, con acierto total, fueron elegidos dos de los melodramas para marionetas incluídos en el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte”, de Valle-Inclán; La rosa de papel y La cabeza del Bautista. Dos muestras originales, bellas, plenamente dramáticas, de uno de los mejores y más ignorados escritores teatrales contemporáneos...La presencia del público y el firme y grueso subrayado final de su entusiasmo confirmó la necesidad y la eficacia de la labor emprendida por Libélula. Más aún: el contacto del público con los valores auténticos del arte dramático. Y, consecuentemente, la necesidad de prescindir radicalmente de los que enmascaran su pereza, su mal gusto, o su incapacidad creadora con la mentira de que solo existen masas acéfalas, invertebradas, ciegas a toda comunicación de belleza.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup>Teatro, 13 (1954), p.29. “...Luego ha sido la preocupación por el teatro leído, en el que la inteligente dirección de Carande y Barasona y el buen conjunto de actores elegidos han comunicado a sus oyentes de un modo vivo, apasionante, la vigorosa estructura mental –aunque tal vez poco dramática- de Roma ya no está en Roma, de Gabriel Marcel...”

<sup>83</sup> Teatro, 13 (1954), p.29.

En su sección “Escenarios del mundo” -que en este número realiza un recorrido del año que acaba, y es especialmente profusa- resume lo más destacado de las carteleras argentina, del teatro foráneo que se ha podido ver en la capital italiana, los últimos ocho mese en Chile, en Inglaterra, y entre todos ellos, destaca la información de la octava edición de una cita ya clásica, Avignon, que en la actualidad sólo compite con otras dos o tres citas internacionales en prestigio y calidad de su programación, y con Edimburgo, escaparates ineludibles del escenario europeo. Antonio de Senillosa, sitúa la cita francesa en el contexto en el que surgió ocho años atrás, y se felicita de los magníficos resultados obtenidos por esos iniciales esfuerzos de su promotor, Jean Vilar –en aquellos días director del Teatro Nacional de París- en tan corto espacio de tiempo<sup>84</sup>. Tras la alabanza objetiva del evento como tal, se sitúa posteriormente con la distancia suficiente como para no escatimar adjetivos -en todos los sentidos- para calificar los trabajos presentados por Vilar -como actor y director- en ésta octava edición.<sup>85</sup>

“A mí no me gustó Cinna. Y si me apuran, diré que no me explico porqué eligió Vilar esta obra de Corneille... es una obra sin interés, lenta, reiterativa, que no puede ocultar sus trescientos años. Pero si olvidáramos los versos pomposos y altisonantes, su exasperante lentitud, los amerengados trajes de Marie-Anne Schlicklin y hasta la inadaptación y desconcierto de Silvia Monfort, felizmente quedará la interpretación de Vilar, tal vez la mejor de su vida, la grandeza de su “Augusto”, frente a la endeblez de su poco corneillesco “Cinna”... La expectación de este octavo festival de arte dramático estaba concentrada en Macbeth. Evitando, como siempre, toda adulteración del decorado natural, y valiéndose únicamente de los focos y de la música, vilar se apuntó su primer triunfo, tan pronto se levantó el telón, o, mejor, tan pronto a la luz sucedieron las tinieblas: la obsesionante música de Maurice Jarre, mezclada a los aullidos y evoluciones de las brujas, anunciaba ya la tragedia. Quedaban los intérpretes. Y si ya en las primeras escenas se observaba la perfección, casi proverbial, de las interpretaciones del T.N.P., cuando el quinto cuadro aparece por primera vez María Casares en Lady Macbeth, podía oírse el silencio, en todo Avignon.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Teatro, 13 (1954), p.40. “Jean Vilar, director del T.N.P., ha presentado este año en Avignon dos reposiciones, “Le price de Hombourg” y “Cinna”, y una creación “Macbeth”. ”<sup>84</sup>

<sup>85</sup> Teatro, 13 (1954), p.41.

Empieza el año 1955, y con él encontramos en el primer número, la segunda entrega de “Los teatros se cierran -melodrama editorial en tres actos” , que se centra –como ya anticipaba en el último párrafo del primer capítulo- en el tema de la calidad, piedra angular –según la revista- sobre el que circula el problema fundamental. Como el mismo editorial -en un ataque de humildad sin precedentes- se autocritica casi al final de una espantosa y mal redactada serie de argumentaciones circulares y vacuas, por momentos parece estar descubriendo el mediterráneo y la pólvora a la vez -y en esa justificación también utiliza lo circular para cerrar el argumento-<sup>86</sup>

“Dar tanto rodeo para llegar a esta solución tan sencilla parece un poco descubrir el mediterráneo. Pero da la casualidad que hay que descubrir el Mediterráneo con más frecuencia de lo que pudiera sospecharse, pues de lo contrario se cae en el peligro de acabar olvidando que el Mediterráneo está ahí.”<sup>86</sup>

diciendo que el éxito comercial está íntimamente ligado con la mayor o menor calidad de las propuestas –esas mismas que luego se publicitan en *Teatro*, además de ensalzar a sus autores, la mayoría premiados, y a su vez articulistas habituales de la revista- pero que aquí interesa criticar.

Con conclusiones tan vagas, como generales o maníqueas, y en un alegato del más puro conformismo institucional, descarga la culpas fundamentales en los profesionales, absolviendo finalmente al público -tercero en discordia- tras la absolución estatal del primer capítulo.<sup>87</sup>Toda una lección de despropósitos, que termina dejando para una tercera y última entrega, sus aportaciones sobre el problema estrictamente económico...

De muy interesante debe ser calificado el artículo que con el nombre “Poesía y realidad en el teatro de Tennessee Williams”, firma Enrique Sordo. En una introducción general

---

<sup>86</sup> Teatro, 14 (1955), p.4.

<sup>87</sup> Teatro, 14 (1955), p.4.“... hoy día el teatro se siente más atraído por el teatro profundo, de contenido humano y forma literaria, mucho más que por la comedia puramente frívola, o el enredo y el astracán. Ciertamente hay que lamentar las pérdidas concretas en torno a las cuales venimos tratando. Pero si en parte se han producido por esa evolución del público, ¿no parece más sensato que nos congratulemos de tal evolución? ¿No es para mostrarnos verdaderamente optimistas esta exigencia de calidad?...”<sup>87</sup>

deslinda –con bastante y acertado criterio- lo que de genuinamente poético puede tener el texto dramático, una vez superadas las referencias clásicas que sólo lo asociaban al verso puro y duro, en cualquiera de sus antecedentes o formas métricas<sup>88</sup>. En justicia, el máximo representante de ese concepto poético-dramático -y no solamente teatral- conocido –en aquellos, y aún hoy referente clásico y universal en ese sentido- sea Federico García Lorca, al que el artículo dedica buena parte del resto de esa introducción, resaltando sus propias palabras, que inspiran y terminan de acotar el concepto apuntado por sordo, haciendo uso de una retórica poética que bien podría ser utilizada en cualquiera de sus textos dramáticos, y que nos remite –por ejemplo- al instructivo monólogo que abre “El público”.<sup>89</sup>

Prosigue Sordo -contextualizado el marco de las formas dramáticas en el teatro de Williams-, haciendo un recorrido pormenorizado por la obra del americano, partiendo de su Nueva Orleans natal -motivo de inspiración geográfica- y de una clase social determinada de una forma trágica ya desde su nacimiento.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Teatro, 14 (1955), p.5. “El teatro, que fue llamado poético hasta hace solamente veinte años, estaba casi exclusivamente relacionado con el verso, con la versificación más o menos sonora o pegadiza, que ha sido tanto tiempo la última y recalcitrante consecuencia del romanticismo, o, en el mejor de los casos, secuela trasnochada de la antigua tragedia. Es precisamente esta denominación de teatro poético la que queremos eludir, porque ya no tiene la menor vigencia en el arte dramático, si exceptuamos un caso excepcional, T.S. Eliot, que intenta renovarla, proyectarla hacia el futuro por nuevos derroteros. Al teatro poético al que queremos referirnos, desdeñando por inoperante y extemporáneas las coerciones retóricas, la medida y la rima, quiere penetrar más “hondamente” en el sentido del concepto poesía, haciendo que ésta aparezca ligada o intrigada a la propia vida de los personajes puestos en juego, a su íntima realidad espiritual y física, y posponiendo a un segundo término el lirismo de la expresión oral con que estos personajes se manifiestan.”<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Teatro, 14 (1955), p.5. “Federico García Lorca, cuya poesía dramática no radica en la versificación, por otro lado genial de sus obras, sino en el apretado contenido humano de las mismas, afirmaba en cierta ocasión la radical humanización del teatro con estas palabras: “El teatro es la poesía, que se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparecen en escena lleven un traje de poesía y, al mismo tiempo, que se les vean los huesos y la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y salga a los labios toda la valentía de las palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de la mano por sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente...”<sup>89</sup>

<sup>90</sup> Teatro, 14 (1955), p.6. “Es difícil que, en nuestros días, haya alguien que no sepa muchas cosas de Nueva Orleans, de esa América tan caracterizada. Por todo el mundo suenan los ritmos negros, desde hace un cuarto de siglo, y todos recordamos cómo tuvo efecto el nacimiento del jazz en las casas mal afamadas de Basin Street, entre espasmos sincopados y vahos de marihuana... Pero no es lo epidérmicamente pintoresco lo que a él le conmueve. Sus ojos pasan sobre todo ese folclorismo vano y van a detenerse, con lúcida intensidad, entre esta baraúnda de colores y de sonidos, sobre las cosas bien definidas, bien patentes aquellas cosas que se ahondan en el corazón humano.”<sup>90</sup>

Un segundo elemento determinante en el teatro de Williams es, sin duda, la configuración de los personajes, uno de los rasgos siempre presentes en el inconsciente teatral colectivo. La fuerza dramática de unos caracteres al límite de su resistencia psicológica, atrapados –como los de Lorca- entre sus más nobles sentimientos y convenciones que, a su alrededor, los empujan irremediabilmente a la tragedia que no sabe conciliar ambas coordenadas en el tiempo.<sup>91</sup> Por último, las intrigas y desventuras de su familia, merecieron su deformado reflejo teatral en su obra, que en vez de suavizarlas, potenció, en un ejercicio psicodramático de inmolación extrema de la ficción –descender a los infiernos con la imaginación para evitar ir allí realmente...<sup>92</sup>

Tercera y última entrega de “Los teatros se cierran”, en la que haciendo gala de ese espíritu de la contradicción que envuelve muchos de los contenidos de *Teatro*, ahora sí –contradiendo el primer capítulo, quien sabe porqué, quizá algún sabio consejo de algún experto...- pide la ayuda, el apoyo y la protección a aquellas estructuras estatales a quienes corresponda.<sup>93</sup> Y aunque tampoco precisa –es de suponer que el omnímodo sistema se daría por aludido- cuáles son, sí precisa en qué se puede materializar esa petición. Una solución salomónica tirando de un clásico de las soluciones teatrales, que aún hoy colea, y que es argumento recidivo en las publicaciones especializadas más actuales: La LEY DEL TEATRO. No contento con proponerla o nombrarla simplemente, marca una especie dedecálogo de directrices y objetivos básicos que esa

---

<sup>91</sup> Teatro, 14 (1955), p.6. “Porque él mismo es descendiente de una raza de pioneros, y sabe comprender hondamente el problema de una tradición que se petrifica y se aísla, que se convierte en ceremonia y rito al perder su vigencia, y que, así reducida, se va inclinando, poco a poco, a la locura, y que llegan a ella del mismo modo que llegan Blanche du Bois, la protagonista de “Un tranvía llamado deseo”, o Amanda, la veleidosa Amanda de “El zoo de cristal”; o la pobre Lucrecia Collins de “Un retrato de señora”, todas ellas abrumadas por el recuerdo de su pasado, por su importante megalomanía, por el terrible fracaso de sus vidas sin orientación; aquellos que todo lo cifran en el honor y que, sosteniendo este honor, se ponen al borde mismo de la paranoia.”

<sup>92</sup> Teatro, 14 (1955), p.6.

<sup>93</sup> Teatro, 15 (1955), p.4. “Aquí sí que tienen la voz, el voto y las riendas los organismos del Estado. Ellos son quines pueden hacer realidad práctica esa consideración fundamental de que el teatro es, por encima de todo, una manifestación de la cultura nacional, y que, como tal, debe ser amparado y protegido. Ellos son los que pueden encauzar y sostener el esfuerzo individual. Ellos, en fin, los que en esta hora, en que las servidumbres materiales crecen, impuestas por la necesidad, son los que pueden mantener el bielde la balanza entre algo que surge como creación puramente artística, pero que tiene que vivir como empresa comercial.”

ley habría de cumplir<sup>94</sup>, para la verdadera solución del problema... Algunas tan peregrinas en su planteamiento y redacción, como plausibles y lógicas otras en su intención.<sup>95</sup>

“La reducción de las cargas económicas, como consecuencia de considerar el aspecto artístico y cultural que tiene el teatro por encima de su carácter mercantil; La posibilidad de gozar las tarifas reducidas en los viajes y transportes para impedir que muera esa gloriosa difusión auténticamente nacional que el teatro ha tenido siempre en España; La explotación directa por los Municipios de capitales de provincias de algún local que se mantenga permanentemente al servicio del teatro de “verso”; La regulación de las garantía exigibles a los empresarios y productores en lo que se refiere a organización de nuevas compañías; La ordenación de los teatros nacionales como suprema y posible aspiración de los actores que alcanzan la cúspide de su carrera; La creación de verdaderas escuelas formativas de actores, directores, escenógrafos, etc...; La protección a nuevas construcciones de locales, siempre que se realizadas con las debidas garantías artísticas; La limitación de los derechos de las personas que detentan cada teatro, muchas veces en subarriendo repetido.”<sup>95</sup>

En esa línea aperturista o de cambio que algunos artículos –algunos citados anteriormente- venían, con valentía, exigiendo, y si no, aprovechaban cualquier ocasión para, de una forma velada, denunciar la pírrica, insulsa y estupidizante línea oficial que copaba las tablas de la escena española de estos días, y que era un clamor en la clandestinidad teatral -y vamos a suponer que en la general clandestinidad política, con una inquietud activa en lo teatral-, encuentra alguna respuesta ya por estos días desde algunas instituciones que empiezan a coger el cabo lanzado a navegantes. Así, el Ateneo literario de Cádiz, convoca en este año 1955 la primera edición del Premio José María Pemán de Teatro de Ensayo, justificando su nacimiento en idénticas razones que las que hundían en ese adocenamiento servil la dramaturgia de la época, ante la que se quería reaccionar. El carácter de la institución y la elección del nombre del gaditano como el del premio, puede ser solo una irónica casualidad, pero igualmente abre la puerta a la duda, y –otra vez- a la contradicción.

---

<sup>94</sup> Teatro, 15 (1955), p.4.

<sup>95</sup> Teatro, 15 (1955), p.4.

Alguna mente calenturienta podría ver en esa contradicción una reacción de alguna forma también oficial, que actuara como cortafuegos para el incendio ideológico que ya empezaba a manifestarse -como en otros órdenes de la sociedad, también en lo teatral-, antes de que se avivase irremediablemente. De la lectura del encabezamiento, podría deducirse la extraña sensación de que hay un exceso de justificación.<sup>96</sup>

“El Ateneo literario, Artístico y Científico de Cádiz, intensificando la labor que en pro de la cultura viene realizando, convoca el PREMIO JOSÉ MARÍA PEMÁN para el Teatro de Ensayo, entendiendo como tal aquel que por su tema, desarrollo, situaciones, etc... sea apto para llevar su lección al público...”<sup>96</sup>

Al menos en la intención intelectual del premio, con una posible segunda intención que bien podría ser alejarlo del humorismo reinante, en cualquiera de sus formas.

Otra vez Enrique Sordo, firma un artículo que intenta resumir la otra realidad del teatro más allá de las pacatas fronteras patrias, intentando embeberse y transmitir parte de aquellos acontecimientos que en Europa estaban influyendo de manera decisiva en el devenir de los nuevos horizontes teatrales. Se hace un recorrido por el surgiente teatro del absurdo, sus influencias y antecedentes. Con el título de Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco, empieza Sordo fundamentando la indudable influencia kafkiana – introduciendo los matices correctores de ese halo de irrealidad del escritor checo- en los máximos representantes de esta nueva línea,<sup>97</sup>

“...aun excluyendo esa legitimidad de hallar una relación directa e inmediata entre la obra del gran escritor checo y el teatro moderno, existen sin duda unos básicos razonamientos que nos conducen hacia el descubrimiento de esa relación, por otra parte, incuestionable. El hecho radica en la influencia indirecta que Kafka ha ejercido sobre un gran número de las manifestaciones del género dramático que ahora triunfa en el mundo occidental. Una nueva dimensión ha aparecido en el teatro moderno, y esta dimensión está presidida por la fecunda sombra de Kafka ...”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Teatro, 15 (1955), p.77.

<sup>97</sup> Teatro, 16 (1955), p.10-11 “...Las características de esta fórmula radican en un irrealismo imaginativo que anega toda una acción fundamentada en problemas reales. Ahí están los dramas de Ionesco, de Beckett, de Adamov...Pero, a pesar de esa aparente extrañeza vital de los personajes, a pesar de su insólita contextura moral, hemos de observar cómo, tras ese velo de sugerente irrealismo, late constantemente una problemática real, de universal validez, diaria y actual.”



que cristalizan tras el cambio de tendencia experimentado en la dramaturgia europea como una de las corrientes que más firmemente apuestan por una renovación estética sin perder los más sólidos principios sociales que la aten a la realidad de la época, tras los nefastos acontecimientos históricos del primer tercio del siglo XX.<sup>98</sup>

“Ya en las manifestaciones del arte teatral de entreguerras se observó un claro retroceso del realismo burgués por entonces predominante, y pudo verse cómo se iba restituyendo al drama su función poética. Gabriel Marcel, no hace mucho tiempo, señalaba la trascendencia de tal evolución, abogando decididamente por un teatro poseedor de poesía, del que excluía como es lógico, el teatro de verso, secuela trasnochada del romanticismo, hoy completamente sin vigencia, pese a los esfuerzos innovadores de T.S. Eliot. Esta inyección, esta revitalización poética del arte dramático no supone, en absoluto, que sea preciso apartarse de la realidad de nuestro tiempo, ni siquiera de una temática social, humana, edificada sobre una veracidad total; por el contrario, a estas tendencias de “arte testimonial”, fiel a su época, hay que desendurecerlas, impregnarlas de una atmósfera de poesía, de subjetivismo, que las salve de caer en el vacío de la proclama comprometida, que las confiera una mayor calidad estética y les preste alcance de símbolos universales y perdurables...”<sup>98</sup>

Dentro de las nuevas coordenadas, pasa, seguidamente, a desbrozar las principales características y méritos alcanzados ya en esa primera hora por los dos máximos exponentes de este nuevo teatro. Beckett, en primer lugar, y su sempiterno Godot, al que se acerca desmenuzándolo línea a línea en un relato fantástico -por el estilo narrativo- con el que Sordo describe las situaciones dramáticas y los personajes de ésta fábula existencialista universal, considerada ya a esas alturas -tres años después de su estreno- obra cumbre del género, y con el tiempo clásico contemporáneo, donde se marcan las líneas maestras de un nuevo código.<sup>99</sup> Posteriormente es el turno de Ionesco, segundo en discordia, que también ha alcanzado a esas alturas suficientes reconocimien-

---

<sup>98</sup> Teatro, 16 (1955), p.10-11.

<sup>99</sup> Teatro, 16 (1955), p.12. “Sea como quiera, *En attendant Godot* es una clara muestra de la moderna literatura dramática. Después de Joyce, y sobre todo, de Kafka, nunca habíamos experimentado un mayor sentimiento de volumen poético. Brota por todos los repliegues del diálogo una riqueza tan real, una tan punzante melancolía, que nos tiene oprimidos y ansiosos durante toda la lectura o la representación. La miserosa caracterización simbólica de los personajes, se une a la permanente obsesión del tiempo, mientras la poesía y la realidad en una onda sobrenatural que no se sabe a donde conduce ni de dónde proviene. El hecho que nos interesa, pues, radica en esa inimitada fórmula, acaso instintiva, que Beckett ha utilizado: la fusión de lo real y de lo misterioso, de lo cotidiano y lo inefable, que puede muy bien constituir el revolucionario signo de un nuevo teatro universal.”

tos como para ser resaltados y celebrados en el artículo.<sup>100</sup>

Siguiendo la estela del primero –e influenciado por los mismos iconos kafkianos, o al Joyce más genuino del “Ulises” o “Dublineses”- y potenciando la velocidad del absurdo en lo cotidiano, consigue multiplicar la imagen más patéticamente cómica de nuestro sinsentido existencial.

Otra vez Sordo, erigido en renovador autorizado, confeso y practicante dentro de las páginas de *Teatro*, salta a la palestra del número 17 para abordar otro de los temas teatrales pendientes en la páginas de la revista, que por adhesión, repercusión e importancia teórica y práctica en el entonces –y aun hoy- teatro contemporáneo, no se entendía su omisión en una revista literaria especializada, -a mas INRI- con vocación supranacional. Pero, como ya hemos citado, en esta última época conviven signos de pluralismo ideológico – dentro de un orden, y siempre camuflados tras el noble arte dramático- con reminiscencias del primer discurso –y entonces único- editorial de los primeros números, que progresivamente fue dejando a un lado la realidad política de su inmersión para ceñirse a argumentos -más o menos fundamentados- solo y exclusivamente teatrales.

El teatro épico de Bertold Brecht, es el título elegido por Sordo para este acercamiento a una de las dramaturgias más revolucionarias del S.XX. Con Pirandello, de los que más influirían –y mejor, me atrevería a decir- en los nuevos derroteros del arte escénico en general, y del dramaturgico en particular. Si hoy perseguimos la pista de su tan traído y llevado distanciamiento, encontraremos sin esfuerzo como colean las opiniones encontradas respecto a todo ese abanico de ideas, que siguen sin terminar depositarse con una lectura tan universal que no deje abierto ningún género de dudas en su interpretación.

---

<sup>100</sup> Teatro, 16 (1955), p.12. “Ionesco, según su propia afirmación, ha comprobado que el lenguaje, los gestos y las cosas del mundo actual no están en armonía con el orden del universo. Estamos sumergidos en pleno absurdo, en pleno reinado de lo irrisorio. La significación del mundo ya no existe, y es preciso buscar lo esencial por el camino de la irrealidad. Y, para ello, Ionesco mete al teatro en una aventura singular: construye “anti-dramas”, crea un universo de la contradicción y la incoherencia. En sus obras nos ofrece no solamente una huida de lo habitual, sino también el atractivo de una subversión del pensamiento. Los personajes de Ionesco hablan dislocadamente, sobre una apariencia real, y su acción se disgrega con un ritmo loco...”

Quizá era esa la intención del alemán, simplemente abrir nuevos horizontes en las mentes de las gentes de teatro, y a fe que lo consiguió. Su propia contradicción –no fue él, precisamente, el que más fervientemente siguió sus propios postulados- lo ensalzó en su faceta teórica. Su labor al frente del Ensemble, su posición ideológica, que impregnó toda su obra desde los inicios, desertora con el régimen nacionalsocialista –ironías, son numerosas las anécdotas que sitúan al propio Hitler, antes de su encumbramiento político y su posterior degeneración, acudiendo al consejo de Brecht para potenciar su faceta de orador público- acabaron de construir el mito. Una figura aparentemente endeble, tras la que se escondía una lucidez suprema, la misma que supo especular con los errores y las posibilidades de una arte anquilosado, para explorar todas sus dimensiones y lanzar el anzuelo que enraizó en la inquietud convulsa del hombre de teatro del S.XX. En el sentido brechtiano más ideologizado, puntualiza Sordo el contexto en el que surgió el alemán: <sup>101</sup>

“En general, esos períodos críticos que la literatura dramática del mundo entero, a veces en forma global, otras veces particularmente, experimenta en determinadas períodos de su desarrollo, tienen la causa originaria más o menos explícita en los fenómenos políticos que tienen lugar en el país o países donde dicha literatura declina. Mientras la novela, o la poesía, por ejemplo, saben superar muchas de las limitaciones impuestas, el teatro sufre directamente el grado de solidez, de madurez política que le rodea. Es, en resumen, la primera víctima visible de una situación corrompida del estado, o el primer beneficiario de unas circunstancias tranquilas y en sazón y seguridad.”<sup>101</sup>

También víctima –como el resto de la dignidad humana- ante la que se posicionó sin dudas, y solo con sus confusas, pero inocuas y teatrales armas. Sordo, entrando de lleno en el universo del genial alemán, deja párrafos de un desarrollo y una claridad expositiva escrupulosa, que podrían competir con verdaderas posibilidades en algún concurso que intentara descifrar –definitivamente- la epopeya teórica brechtiana.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Teatro, 17 (1955), p.8.

<sup>102</sup> Teatro, 17 (1955), p. 10 “... el “teatro épico” aspira a intervenir en el gusto común, actuando sobre él, con el fin de excitar un interés consciente y progresivo hacia la realidad humana y combatir, en cambio, la “pura ficción del teatro”, la evasión excesivamente ideal... El espectador ha de poder penetrar en esta realidad, tomar parte consciente de ella, ser capaz de vivirla, sin que el *arte* se lo impida. En vez de imitar, de fingir, es preciso expresar representativamente, procurando evadirse de la norma negativa del exceso de emoción... Por eso no hay que dedicarse a concretar opiniones propias sobre los hechos reales, sino que hay que buscar una posible abertura para que el público penetre en estos hechos, utilizando las posibilidades que se le presenten para imaginarlos según el espíritu individual de cada espectador...”

Como siempre, para mejor muestra un botón, el montaje Hamlet García, de la joven compañía madrileña Teatro de Acción Candente –Premio Chivas Telón 2003 al mejor director revelación- cotejable en los fondos del Centro de Documentación Teatral, es un buen ejemplo español y contemporáneo de toda esa teórica, que recibió alabanzas y prórrogas de crítica y público tras su estreno en la Sala Triángulo, para pasar en temporada a la Sala Cuarta Pared, ambas de Madrid.

En el número 18 -que abarca los cuatro primeros meses del año 1956- encontramos una addenda al editorial del número anterior que intenta precisar los límites de un nuevo género surgido recientemente en el teatro español de la época, -“Teatro católico”. Seguro que en la intención de aquellos que dieron a este apelativo la calificación de género, estaba la pretensión de nombrar con él algo más que una corriente, aquella que intentaba condensar aquellos hechos, referencias o realidades que –como *Teatro*- difundían y fomentaban un nuevo código teatral, no ya en lo puramente estético –al parecer mucho menos importante- sino fundamentalmente ideológico. La precisión nominativa “teatro católico” -más allá de lo feliz de su invención- al parecer no llegó a los oídos de *Teatro* exenta de las connotaciones lógicamente implícitas, y como si de una ofensa se tratara, sus editorialistas intentaron desactivarla desde sus páginas, no siendo suficiente un extenso editorial, sino dos en el mismo sentido, y con manifiesta acritud.<sup>103</sup> En este segundo, se redunda en la torpeza del calificativo –desde un punto de vista estrictamente gramatical, quizá con razón- e incluso se permite entrar de soslayo en la cuestión ontológica, pero en todo caso obviando las realidades, presupuestos y líneas argumentales que pudieran justificar el término, adscrito a la más que evidente estructura sociopolítica del poder vigente.

Que duda cabe que en esta cuestión en particular, *Teatro* debía pronunciarse. Y a fe que su pronunciamiento no dejaba lugar a ningún tipo de duda de su posición. Se entiende que la dimensión real sobre las tablas de la época, tenía que parecerse al mismo tipo de régimen que soterraba cualquier tipo de expresión contraria al amparo de las mismas

---

<sup>103</sup> Teatro, 18 (1956), p.4. “Se hablaba en el número anterior de la desmesurada y un poco impura ligereza con que se maneja hoy esa etiqueta formalista de “teatro católico” para designar un determinado tipo de obras, sin atender al verdadero fondo de la cuestión y reduciendo una condición que es de suyo específica a una simple e inadecuada calificación accidental.”<sup>103</sup>

coacciones que funcionaban sobre la conciencia colectiva del españolito de a pie. Afortunadamente, el término -como la época- pasaron, y pasaron de moda, como se advierte en el mismo editorial, pero con contraria y abyecta intención.<sup>104</sup>

“Con esto, no sólo se falsean los términos sino que, aun dando por bien intencionada la voluntad de quienes se erigen en difusores y defensores de la idea, se corre el grave peligro de que pierda toda eficacia y que incluso –por colocarla en un terreno de caprichosa novedad- esto que llaman “teatro católico” llegue a pasársenos de moda... Aquel gran poeta que fue Charles Peguy decía que él no era un escritor católico, sino un católico escritor. Este aparente juego de palabras pone las cosas en su sitio y aclara mucho en torno a esta cuestión que comentamos. Peguy tenía verdadera conciencia de lo que era el catolicismo y de lo que significaba ese ser católico. Nosotros, en cambio, tenemos frecuentemente unas ideas muy confusas y somos capaces de intercambiárnoslas jugando con ellas como quien juega con una colección de cromos. Admitamos, pues, la poca seriedad que tiene el ligero uso de esa denominación irrespetuosa y tratemos de darle circulación en la forma y medida en que realmente debe tenerla. Lo cual tanto podrá lograrse con una mayor preocupación ideológica...”<sup>104</sup>

Del número veraniego del año en curso vamos a resaltar otra de las secciones que se repiten con poco interés científico, pero que sacia una curiosidad tan teatral como la del sentido del humor. En “Anecdotario teatral” –que firma Enrique Povedano- se recogen aquellos chascarrillos más renombrados y repetidos en la memoria teatral de los profesionales de la época. Se reproducen sin obviar el más mínimo detalle en la descripción.<sup>105</sup>

En el antepenúltimo número encontramos como contenido -destacable entre tanta mediocridad periodística teatral- un reportaje fotográfico dedicado al estreno de “Hoy es fiesta”, de Buero Vallejo, recién estrenada en el María Guerrero. En una de las pocas

---

<sup>104</sup> Teatro, 18 (1956), p.4.

<sup>105</sup> Teatro, 19 (1956), p.76. “La mejor solución. Un autor novel, recién salido del cascarón literario, consiguió que el ilustre cronista don Francisco Serrano Anguita accediese a escuchar la lectura de una de sus comedias. Al llegar al promedio del acto segundo, el autorzuelo preguntó al escritor cómo podría sacar de escena a unos personajes que para la acción de la obra le estorbaban decididamente...–Tienen que marcharse –dice- de una manera lógica; pero no la encuentro, ¿qué me aconseja usted, don Paco?; - Hombre, así de sopetón, no se me ocurre. Hay un medio; pero quizá sea demasiado radical. - ¿Y es? – Que otro personaje cualquiera de la voz de ¡Fuego! –Me parece demasiado fuerte, y además, no cae dentro del argumento... –Ya está, ya lo tengo, a usted le estorban esos personajes, y quiere que se vayan, ¿no? –Sí... - ¡Dígale usted que les va a leer la obra!...”

concesiones que *Teatro* ofreció al autor que más y mejor ha atravesado la memoria teatral de la época, el reportaje es glosado con un breve comentario, que celebra el éxito del estreno.<sup>106</sup>

“Sobre un bellissimo decorado de Emilio Burgos, el Teatro Nacional María Guerrero, bajo la dirección de la Claudio de la Torre, ofreció el estreno de la última obra de Antonio Buero Vallejo, HOY ES FIESTA, que obtuvo un clamoroso éxito. Principales intérpretes de la obra fueron Elvira Noriega, Ángel Picazo, Luisa Sala, Victoria Rodríguez, Pastor Serrador, María Luisa Moneró y María Isabel Pallarés, que aparecen en las fotografías.”<sup>106</sup>

Quizá inserto en esa línea comentada de cierta apertura final –con reminiscencias, no lo olvidemos, siempre presentes en todo el discurso editorial de la publicación- este pequeño homenaje pasa desapercibido en el sumario general. Habida cuenta de la trayectoria, parece obligada la cita, o hacer una interpretación, quizá igualmente optimista si tenemos en cuenta el tiempo que habría de pasar para que las carteleras volvieran a ocupar su lugar, el de toda la realidad y la inquietud de todos sus hacedores, sin escondrijos, clandestinidades, censuras y olvidos, tan escandalosos como el de Buero, paradójicamente privilegiado con este tipo de incursiones. A modo de último legado ideológico, en el número siguiente –y penúltimo-, encontramos el último artículo que ahonda en la polémica comentada anteriormente en relación a la existencia de un verdadero teatro de orientación algo más que ideologizada hacia la confesión católica. En este sentido, es indubitativa la opinión que Nicolás Fernández Ruiz vuelca como últimas palabras de *Teatro* sobre el particular. Una arenga no exenta de discurso apostolar, que desprecia la línea más permisiva –si es que existiera- apostando por un verdadero sentimiento que trascienda la mera intención publicitaria y divulgativa propia de cualquier publicación periódica para entrar de lleno en el terreno adoctrinador.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Teatro, 20 (1956), p.23.

<sup>107</sup> Teatro, 21 (1957), p.12. “El teatro católico difícil. ¿Por qué nos asustamos de los graves problemas de la vida, de que nos escarben desde la escena en el fondo más turbio de la conciencia, para acreditar así más robustamente la verdad de la fe que profesamos?...”

Sus palabras no parecen más criticables que las de cualquier otra doctrina, o no más que aquellos otros adoctrinadores que fuera de una intención puramente estética pretenden – o han pretendido, en cualquiera de las facetas del hecho teatral- defender su verdad como la absoluta de un arte fuente -y posada- de los demás a lo largo de la historia, que no se adscribe por propia naturaleza a ninguna razón que no sea la del que lo interpreta, nunca mejor dicho. Si la función social del teatro la arrendáramos con exclusividad a una determinada ideología, será inevitable el fracaso primero, y la definitiva defunción, después. Sin esa libertad de culto si se desvirtuaría en su esencia el hecho indiscutible de su nacimiento, del rito universal, su multiplicidad de lenguajes e interpretaciones, y su necesaria evolución. Mejor vivir en crisis catártica continua, que nos haga dudar constantemente de nuestro papel –sea el que sea- dentro del inabarcable universo que se fundara en honor de Téspis, y de la verdadera –y real- función que cumplimos en el tecnológico S. XXI, que sucumbir a ninguna verdad o iluminación teórica o práctica.

*Teatro* agota su existencia con el número 22, que abarca el período comprendido entre los meses de abril y junio de 1957, con el precio de venta al público de 30 pesetas, siendo codirectores Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Juan Manuel de Polanco, y sin ninguna referencia a este excepcional hecho, nunca sin falta de previsión, se entiende. Del último número destacamos la semblanza dedicada a Samuel Beckett, que dibuja Luis Quesada, con motivo del estreno reciente de “Final de partida”, donde el francés ahonda en sus convicciones pesimistas más profundas. Quesada acierta en las claves de su dramaturgia –entonces igualmente reciente y poco estudiada- horadando los nuevos caminos formales abiertos en “Esperando a Godot”.<sup>108</sup>

“El lenguaje teatral de Beckett es deliberadamente torpe, lento, oscuro a veces. Parece como si los personajes se debatieran y lucharan por elegir las palabras o las pronunciasen, en otros momentos, al azar, ayudándose de fórmulas, de tópicos o contando ingenuamente viejos chistes de almanaque. Beckett obliga al público a una fuerte atención, porque dentro del intrincado ramaje de palabras sueltas..., de silencios y gestos, está encerrada toda la acción y son como el esqueleto sobre el que ha moldeado la imagen del hombre tal y como la ve. Su estilo oscila entre una grosería franca y una poesía simple y desprovista de cerebralismos...”<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Teatro, 22 (1957), p.15.

Llegamos así al final abrupto de la única publicación periódica que se mantuvo en el periodo franquista con alguna intención distinta del folletín publicitario, o las citadas al principio de este estudio, que nunca contaron la infraestructura editorial y el poyo en el que se sustentó *Teatro*. Pese a sus peros, abrió e ideó un modelo de publicación especializada que en sus contenidos principales –al menos en sus epígrafes- ha sido ejemplo hasta la actualidad. A su favor, lo difícil de unos años de traumáticos en la más reciente historia de España que desdibujaron todos los órdenes de la vida cultural, en los que el esfuerzo editorial para sostener una publicación de estas características tuvo que ser algo más que encomiable.



### 2.1.6. Revistas en Teatro.

Junto al esfuerzo de la publicación de todos aquellos textos dramáticos que, desde el criterio de *Teatro* merecían ocupar algo más que una reseña entre sus páginas, desde el primer número, también se apuntan referencias a otras publicaciones teatrales europeas, que cristalizará en sección particular transcurridos unos meses<sup>109</sup>. En apartado igualmente independiente, y también desde el primer número, otra sección (Libros) inserta en la misma página, donde igualmente se comentan y publicitan aquellos títulos o reediciones de clásicos más o menos contemporáneos.<sup>110</sup>

“En esta sección daremos noticia de todas las obras que se publiquen y de las cuales se nos remita ejemplar. La voz iluminada, de Guillermo Díaz-Plaja, Publicaciones del Instituto del Teatro, Barcelona, 1952... Shakespeare histories at Stratford, 1951”, por J. Dover Wilson y T.C. Worsley. Prólogo de Anthony Quayle. Ediciones Reinhardt, Londres, 1951.”<sup>110</sup>

Será en el número 7, en mayo de 1953, cuando la sección *Revistas*, ocupará espacio propio en las páginas de Teatro.<sup>111</sup>

“En esta sección... Buhntechnische Rundschau, Revista de Técnica teatral, Cuaderno número 2. Abril 1943. Berlín; Creations Mundiales, Bulletin de L, Institut International du Theatre. Publicado con la colaboración de la UNESCO. Vol. IV, número 6, Marzo 1953. París; Il dramma, Revista Quincenal del teatro italiano. 1 de mayo de 1953. Roma; Inter-auteurs, Revista trimestral de la Confédération Internationale des Sociétés d, Auteurs et compositeurs. Número 110. Primer trimestre de 1953. París; Lo spettacolo, Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali. Año II. Número 4. 1952. Roma; Scenario, Rassegna quindicinale degli spettacoli. 1 de mayo 1953. Roma; Theatre World, Revista mensual de Teatro, Vol. XLIX, número 340, Mayo 1953. Londres; Theatre Arts, Revista Mensual de Teatro. Vol. XXXVII, número 4. Abril 1953. Nueva York;”<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Teatro, 1 (1952), p. 73. “En el número 4 de los cuadernos de Teatro, editados en Roma, incluye el texto de la comedia dramática de Franco Fochi, Giuda, que obtuvo el premio del Año Santo 1950...”

<sup>110</sup> Teatro, 1 (1952), p. 73.

<sup>111</sup> Teatro, 7 (1953), p. 77. “...Scena, Portavoz del Fomento del espectáculo selecto y del Teatro Asociación. Número 35. Abril 1953. Barcelona (Lauria, 81); Platea, Revista de la actividad teatral y artística, número 15. Buenos Aires.”

En el número siguiente, se anuncia en columna generosa –y no exenta de crítica- la aparición de una nueva revista, *Revista española*, con sección teatral propia.<sup>112</sup> Hasta el número 18 no encontraremos la siguiente –y última- referencia a esta sección, donde se publican una nueva relación de publicaciones recibidas por *Teatro*.<sup>113</sup>

“Boletín da uniao de gremios dos espectáculos, Lisboa, 1955-1956; Boletín de la Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1956; Boletín Teatral, Mexico D. F., 1953-1954; Cronache culturali, (A cura dell, Instituto Italiano di cultura di Madrid), Enero, abril y junio de 1956; Ente italiano per gli scambi Teatrali, 4º año, números 2, 3 y 4, Roma, 1955; Etudes, Enero a agosto, París, 1956; Inter-auteurs, Revue Trimestrielle de la Confederation Internationale des Sociétés d, Auteurs et compositeurs, París, 1955 y 1956; Teatro Moderno, números 2 y 3, (marzo, agosto), y 4 y 5 (septiembre, marzo). Buenos Aires, 1956; Teatro Scenario, Rasegna mensile degli spettacoli. Números 8 al 12 (agosto a dic.) Roma, 1955; Razon y fe, Revista hispanoamericana de cultura, enero a julio (seis números) Madrid, 1956; Revue d, histoire du theatre, año séptimo. Números 3 y 4, París, 1955.”<sup>113</sup>

De lo que a primera vista pudiera parecer una anécdota casi residual en el transcurrir de la breve historia de *Teatro*, merece la pena destacar el esfuerzo de trasladar al lector esa pretendida dimensión internacional de la escena de la que hace gala desde su primer número. Es de justicia decir que, aunque mediatizada por las demasiadas circunstancias nacionales, sentó un precedente inmejorable en la historia más reciente de nuestra prensa literaria. Quizás eran demasiadas las diferencias y los enfoques, quizá demasiada la distancia sociopolítica. Dejémoslo en el limbo de la duda, pero no cabe duda de que fue una oportunidad privilegiada para haberlo hecho cumpliendo con aquel primer editorial y el subtítulo de la revista.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Teatro, 8 (1953), p. 79. “La Revista española que sale a la luz con el propósito de publicarse cada dos meses, ofrece una magnífica promesa... Publicación bimestral de creación y crítica, es el subtítulo que encabeza sus páginas... Tal vez debamos señalar un exceso de tintas sombrías en la labor de creación de este número. Estamos seguros de que se corregirán en lo sucesivo. El “realismo” barato de alcantarilla está ya pasado, hiede demasiado. Hacen falta nuevos aires, y confiamos en que revista española nos los ofrecerá... y las secciones críticas a cargo de Juan Antonio Gaya Nuño (Arte), Dolores Palá (Música), Alfonso Sastre (Teatro), Miguel Pérez Ferrero (Cine), Luis Meana (Discos).”

<sup>113</sup> Teatro, 18 (1956), p. 79.

<sup>114</sup> Teatro, 1 (1952), p. 3. TEATRO. Revista Internacional de la escena.

Revista Yorick. 1965-1974

### 2.2.1. Primer recorrido cronológico. Primeras censuras.

*Yorick*, Revista de Teatro, editada en Barcelona, cuyo primer número ve la luz en marzo de 1965, dirigida por María Cruz Hernández, empieza su andadura editorial en una primera época apareciendo mensualmente -salvo alguna excepción- durante sus dos primeros años. Será hacia la mitad de 1967, cuando comienza una transformación que culminará al principio de 1968 en una segunda época, que apuesta por un renovado y atractivo formato, e instaura la anarquía absoluta en la edición, resultando números bimensuales, trimensuales o algunos a caballo entre dos años naturales. Abrir una revista teatral con una sección llamada “La tribuna del lector. El crítico es usted”, puede ser un atrevimiento, antes incluso de exponer unos fines u objetivos editoriales a los ojos ávidos de ese mismo lector. Pero también habla de la intención aperturista de la publicación, en un teatro que empezaba a renacer (1964) y donde crítica y público – poco a poco- volvían a ser protagonistas, cada vez con menos inconvenientes, más voz y más voto.<sup>1</sup>

“Una publicación como la nuestra -recién nacida, y sólo nosotros sabemos a costa de cuántos sacrificios- debe contar con esta sección. La sección del lector. La sección del público de teatro, que siempre tiene algo que decir, y en ocasiones algo muy importante que decir. A fin de cuentas, es el público quien mantiene el teatro, y todos sabemos con cuánta frecuencia, a este público, se le ha dado gato por liebre. Pero ocurre que, muchas veces, el público se percata de esta suplantación, y no le queda otro recurso que devorar pacientemente el gato que se le ha puesto en el plato...Esta sección, pretende brindar al público lector de nuestra revista, al público espectador de las salas de toda España, una ocasión de dejarse oír, de poder dejar constancia de su participación en lo que ha visto.”<sup>1</sup>

Como colofón, el primer editorial, “A título de presentación”, apela al interés y el conocimiento de su público potencial para guiar su hipotético futuro editorial.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Yorick, 1 (1965), p.2 “...Protestar, argumentar, manifestar su aplauso cuando lo que ha visto, a su juicio, lo merezca; en una palabra, se trata de la socorrida sección “Cartas al director”, enfocada del modo que creemos más idóneo para una revista especializada. Usted va al teatro, y usted –vamos a suponer- sale del mismo preguntándose el porqué de la reacción de tal o cual personaje, el por qué del enfoque que le ha dado el director, entusiasmado por una interpretación, o indignado por una presentación escenográfica. Pues bien, usted puede utilizar esta tribuna para manifestar sus opiniones al respecto, para interrogar sobre estos ¿por qué?, que usted se ha formulado. YORICK intentará hacer de intermediario. ”

<sup>2</sup>Yorick, 1 (1965), p.3.“La revista se debe a un público, y es ese público quien, en definitiva, habrá de guiar nuestros pasos.”

Este primer número lo componen trece secciones, que, con pequeñas variaciones se mantendrán a lo largo de la vida de la revista, manteniéndose un compromiso inequívoco con la escena europea -más intermitente con la americana, que también tiene cabida en este primer número. Sin apartarse demasiado de toda la verdad encontramos las crónicas de las carteleras de Madrid,<sup>3</sup>

“La verdad es que no me apetece en absoluto hacer una crónica de los estrenos habidos en Madrid en el mes que hemos dejado atrás. Solo cuatro de los llamados “de verso” y de tan endeble calidad, que no me atrevería a coger el bolígrafo de no ser porque tengo mucho interés en salir al paso de un mito que quieren lanzar algunos críticos y ensayistas habituales de nuestra escena: el de que en Madrid, en proporción a su demografía, se puede ver más y mejor teatro que en la mayor parte de las ciudades de Europa... Funcionan en este momento en nuestra capital diecinueve teatros. Descontados los que se dedican a géneros más o menos musicales, siempre con una calidad literaria y artística ínfima, nos quedamos con el siguiente panorama: Tres obras de Alejandro Casona...”<sup>3</sup>

y Barcelona que también ocuparán su hueco indiscutible. El resto de contenidos variarán según la época y las circunstancias de la actualidad teatral. Justo es decir que la elección de estos desde este primer número es generosa en calidad, aunque el volumen de la publicación es sensiblemente inferior –no superando de media las veinticinco páginas- al de todas las analizadas en este volumen. Igualmente destacable es la publicación -también desde un principio- de un texto dramático de indudable –en la mayoría de los casos- actualidad. Volcada hacia contenidos que privilegian –con toda lógica- la realidad teatral catalana, y que se convierten en una crónica autorizada de acontecimientos y vicisitudes de las compañías catalanas y sus protagonistas, muchas de ellas, con el tiempo, referentes teatrales en todo el territorio, que aún hoy siguen ocupando esa posición de privilegio.

Destacamos en este primer número las ilusionantes, a la vez que críticas y objetivas palabras de Francisco Sapena, en torno a una realidad que en aquellos días empezaba a

---

<sup>3</sup>Yorick, 1 (1965), p.16 “...viejas en edad y antiguas en su problemática y concepción dramática las tres. Otras tres de Miguel Mihura, de innegable calidad Ninette y un señor de Murcia y muy flojas las otras dos.....Creemos que Mihura no debió romper este año su buena costumbre de no estrenar más de una obra por temporada... Los peces gordos, de Alfonso Paso, es la continuación de la interminable serie de comedias de pretendida denuncia social, en las que Paso –siempre representado por su personaje ingenuo y anárquico, de una pureza que suele rozar la trasgresión de la ley”

tomar el protagonismo suficiente para abanderar ciertas corrientes de renovación -tan necesarias como retrasadas- en nuestras escena: El Teatro Español Universitario -futuro germen de muchos de los profesionales que triunfaron más allá de lo comercial en etapas venideras- supuso la brecha definitiva con aquellas estructuras institucionales más obsoletas que reinaban sobre el criterio o las buenas intenciones. Siempre bajo la coartada de lo experimental o lo amateur consiguieron crear opinión y, lo que es aún más importante, darla, sobre nuestros escenarios.<sup>4</sup>

“...ofrezcamos teatro auténticamente joven, universitario, podado de lacras profesionales y deficiencias amateurs. Urge reemprender el camino, urge volver a llenar los teatros, urge de nuevo tener al crítico en su butaca; es imprescindible, pues, una auténtica toma de conciencia. Resulta imperdonable que el teatro universitario exhiba un deficiente empleo de la inteligencia. Si sólo se dispone de rústico mortero háganse casas de un sola planta, no se acometan monumentos inalcanzables ni se malogren intentos por precipitación. La universidad cambia, se renueva, nos hallamos en un período de crecimiento. Corre nueva savia y es lógico exista gran desproporción entre intento y logro...”<sup>4</sup>

El paso del Teatro de Arte de Moscú por las tablas norteamericanas –en plena guerra fría- tras las idas y venidas en torno a la interpretación y el indudable éxito que el maestro Stanislavsky tuvo en el amigo americano, son uno de los protagonistas de la crónica internacional de este primer número. Extraemos la sorprendente reflexión que situaba al propio Arte de Moscú en una pobre interpretación de los pilares básicos del Método.<sup>5</sup>

El segundo número arranca nuevamente con “La tribuna del lector. El público es usted”, con igualdad entre elogios y críticas al primero, ávidos, en todo caso, los lectores, de un foro autorizado en el que la libertad de expresión teatral se mostraba bastante protagonista. Parece, pues, esta segunda entrega, la confirmación del buen uso que se

---

<sup>4</sup>Yorick, 1 (1965), p.11.

<sup>5</sup>Yorick, 1 (1965), p.7. “Por tal motivo, nuestro interés por ver en acción los rusos se ha visto en parte defraudado...Salvo algunos escasos y brillantes momentos de estilizada interpretación, nos dieron, los rusos, la sensación de que estaban fuera de la línea del maestro. Fue una interpretación rígida, que nos dio la sensación de que en vez de actores eran honorables funcionarios desempeñando muy bien su trabajo administrativo... Resumiendo el T.A.M., del que Stanislavsky dijo en cierta ocasión “que debía combatir el convencionalismo teatral donde quiera que éste se encontrase”, ha caído en el convencionalismo.”<sup>5</sup>

hacía ya desde este segundo número de la sección, y nos ofrece una medida exacta del éxito de la idea, que optimizaba la implicación participativa –no exenta de polémica desde la primera de las opiniones,<sup>6</sup>

“Sr. Director de Yorick: Muy señor mío, Vaya en primer lugar mi felicitación por la “locura” que han tenido al lanzar una revista teatral; felicidades asimismo por el contenido de su número uno, que me parece más que satisfactorio. Únicamente debo decir que, para mi gusto, no es acertado el formato (poco práctico), ni la portada (en exceso recargada). Paso a hora a hablarle del estreno más importante que ha habido este mes en Barcelona: “La ópera de los tres peniques”. Soy joven, pero a pesar de ello, debo manifestarle que Brecht no me satisface; ni me cae simpática su persona, ni encuentro su obra tan digna de elogio, a juzgar por este estreno...”<sup>6</sup>

copiando la fórmula de los rotativos diarios donde las opiniones críticas aparecen en las primeras páginas de la publicación, sin relegarlas a un segundo o tercer plano, perdidas entre otros contenidos marginales o secundarios en importancia. Igualmente destacable en este número es la primera parte del extenso artículo llamado “Teatro realista y teatro social”. Aspectos de la problemática actual, que firma J. Pedret Muntanola, “ciñéndose” en esta primera entrega a una exposición pormenorizada de todos los fenómenos, aportaciones -y discusiones- teóricas, y autores relacionados, para delimitar los vértices de un subgénero que se multiplicaba entre los convulsos acontecimientos históricos que afrontaba el hombre de teatro del S.XX.

En el tercer número encontramos la segunda parte del artículo dedicado a la problemática social del teatro español de la época, o más bien a su ausencia en muchos de los autores y escenarios contemporáneos. Sus imbricaciones institucionales y comerciales, quedan meridianamente bien reflejadas en las acertadas palabras de

---

<sup>6</sup>Yorick, 2 (1965), p.2 “...¿Dónde está el mérito de Brecht, si, como dicen, su obra es exactamente igual a una obra inglesa anterior? ¿Cómo puede justificarse Loperena después de haber usado a unos cantantes que no sabían cantar, puesto que el único que sabía hacerlo, no sabía actuar? M<sup>a</sup> Esther Maté Ramos. Barcelona...Realmente, Señorita M<sup>a</sup> Esther, le agradecemos sus elogios iniciales, y le aseguramos que al escoger formato y portada para nuestra revista, hemos tenido en cuenta diversas conveniencias y sopesado muchas opiniones. Sin embargo, claro está, podemos habernos equivocado. En cuanto a su opinión sobre el mérito de Brecht, en “La ópera de tres peniques”, en este mismo número hallará expresadas sus diferencias con la obra de John Gay. No hemos pasado su carta a José María Loperena, por cuanto usted le reprocha, está ya explicado por él, en la entrevista que publicamos en nuestro primer número”

Ricardo Domenech, reproducidas íntegramente al hilo de las argumentaciones de Muntañola.<sup>7</sup>

“A mi entender, si exceptuamos a unos pocos autores: Buero, Sastre, Olmo, Muñiz, etc...-y sabido es que de estos pocos no todos estrenan de una manera habitual- , puede afirmarse que ese teatro que hoy se escribe y estrena en España solamente refleja la realidad española en este sentido: en el sentido de que no la refleja. Pero no se trata de nada nuevo. Todos sabemos que desde Jacinto Benavente hasta los actuales dramaturgos burgueses –Pemán, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, Casona, Paso, etc...-, la realidad española ha venido siendo siempre escamoteada sistemáticamente en los escenarios.”<sup>7</sup>

En una entrevista más teórica, igualmente interesantes son las opiniones de Adolfo Marsillach en torno a la dirección escénica, y su condición de actor-director, con motivo del estreno en Barcelona de “Después de la caída”.<sup>8</sup>

“¿Cómo director eres intuitivo o planificador? Sería ridículo apartar absolutamente de cualquier manifestación artística la posibilidad de lo intuitivo. Con la intuición se explica, por ejemplo, este estado excepcional de lo inspirado. Ahora bien, conviene aclarar cuanto antes la enorme distancia que separa “lo que se intuye” de “lo que se improvisa”. Ahí está, creo yo, la sutil diferencia de la pregunta que me haces... Para mí, la dirección escénica de una obra es, de alguna manera, un problema matemático. Al menos, yo me lo planteo así. Ante todo, procuro hacerme una visión completa del drama, algo parecido a “verla” en mi cerebro como una película. En realidad esta es la etapa más intuitiva de mi trabajo, porque las imágenes aparecen en mí desde la primera lectura. Inmediatamente después intento estudiar lo más profundamente posible la psicología de los personajes, como si me hubiese impuesto la obligación de ser su biógrafo...”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>Yorick, 3 (1965), p.4. “...Y no es solamente el problema social –unas injustas condiciones de vida, unas clases en lucha- lo que estos autores han escamoteado. Su servilismo ha llegado más lejos. A diferencia de otros escritores burgueses europeos, estos dramaturgos burgueses españoles han renunciado a cualquier tipo de crítica frente a determinadas instituciones mixtificadas por la burguesía española y han soslayado tratar cualquiera de estos temas que son “tabú” para ella... Estos autores han venido haciendo un teatro conformista y púdico “que puedan ver nuestras hijas”; desprovisto de todo sentido crítico, de distracción porque distrae de la realidad en vez de atraernos sobre ella.

<sup>8</sup>Yorick, 3 (1965), p.8.



En el número de junio encontramos un enfoque internacional que ocupa la mayoría de sus contenidos, haciendo especial hincapié en algunas de las principales efemérides recién ocurridas a uno y otro lado del atlántico. Con el fastuoso título de “España triunfa en Nancy”, José M<sup>a</sup> Madern firma la crónica que alaba el papel del Teatro Nacional Universitario de Madrid, en la cita internacional de la pequeña ciudad de la Lorena francesa.<sup>9</sup>

“Por unos días la vida teatral francesa se desplazó a Nancy, en la Lorena, ciudad universitaria, donde, gracias al impulso de Jack Lang, se creó hace dos años una fiesta teatral, raras veces conocida en otra ciudad del mundo. Actores universitarios procedentes de veinte naciones discuten, de día y de noche, en los cafés de la plaza Stanislas... El Teatro español está de enhorabuena... este año, el Teatro Nacional Universitario ha compartido el primer premio con los estudiantes de Bratislava...”<sup>9</sup>

Asimismo, encontramos la devastadora crítica de la actualidad teatral neoyorkina de la época. En “Las fórmulas”, que firma Óscar Nevado, se hace –y se da- un repaso minucioso, por la pobre imagen y el estereotipado contenido de la cartelera más famosa del mundo.<sup>10</sup> Terminamos destacando los elogios que se le dedican a la segunda edición del Festival Internacional de Lisboa, especialmente el de la compañía italiana del Palazzo Durini.<sup>11</sup>

“El Festival de este año abrió con llave de oro. Me refiero a la compañía del Palazzo Durini, de Milán, que representó “La comedia degli Zanni”, maravilloso espectáculo que mereció, con entera justicia, el Gran Premio de este segundo festival... fue este mismo espectáculo el que mereció, cuando en 1960 se presentó en el Teatro de las Naciones de París, las siguientes palabras de Pierre Parcabrufi con las cuales estamos completamente de acuerdo...”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup>Yorick, 4 (1965), p.13.

<sup>10</sup>Yorick, 4 (1965), p.14. “Mi pequeña crónica de hoy, no sé en realidad qué efecto les va a causar... Se titula “Las fórmulas” y tiene su principio, mitad y fin en las mismas. Me refiero a esas endiabladas mezclas base de whisky y vermut seco, que tienen la rara virtud de dejarle a uno con una sensación, enteramente real, de absoluta náusea física y moral. También podría ser la receta para hacerse rico y acreditarse una brillante y productiva fama de hombre de teatro en este país. Cojan ustedes unas cuantas ideas de fondo sexual y morboso, añadan alguna que otra situación y frase ingeniosa de las que el teatro europeo no utiliza; adóbenlo con excelentes actores de los cuales las damas sean unas señoras estupendas, pongan todo esto bajo una buena dirección... y esperen sentados, que los dolores llegarán por sí solos. El panorama teatral neoyorkino, queridos amigos, es de vómito...”<sup>10</sup>

<sup>11</sup>Yorick, 4 (1965), p.14.

Encontramos la primera edición extraordinaria coincidiendo con el verano de este año 1965. Se concentran en este volumen veraniego los números quinto y sexto de la revista, hecho que justifica sobradamente Gonzalo Pérez de Oleguer -en calidad de coeditor- en una nueva apelación del género epistolar al sufrido lector.<sup>12</sup>

“... La revista pretende ir ofreciendo, cuando las circunstancias lo hagan viable, números esencialmente monográficos acerca de determinados e importantes temas. Hoy, por primera vez, se pone en práctica esa idea: tema: la farsa como género teatral... Otro motivo que nos indujo a llevar ya a la práctica la aludida idea de los números monográficos, ha sido el firme propósito de variar la fecha de salida de Yorick. Una serie de realidades nos hizo ver la conveniencia de que la revista saliera, indefectiblemente, dentro de la primera semana de cada mes. Para conseguirlo era preciso lanzar un número doble, y con él reajustar la revista en lo que concierne a su Redacción. Hoy salimos, de verdad, el 1 de agosto. Esperamos seguir cumpliendo este nuestro actual propósito.”<sup>12</sup>

La participación del Teatro Nacional Universitario, tiene aún eco en este número en las palabras del mismo Pérez de Oleguer, que firma –además del editorial- este “Nancy 1965, ¿punto de arranque?” Además de celebrar el éxito patrio, desglosa y lanza con magistral ambigüedad anticensura, las características que tendrían de presidir los esfuerzos de un teatro, el universitario, que en aquel momento histórico -y dadas las carencias generales de sobra comentadas- estaba llamado a ser en nuestro país corriente de renovación necesaria. Sin escatimar elogios a la elección del texto (Fuenteovejuna), y la contemporización del conflicto social implícito en el mismo que hizo Alberto Castillo al frente de la dirección, recuerda que esa no era la normalidad en los distintos laboratorios universitarios, dirigidos a un sentido lúdico del espectáculo más acorde con la realidad real y oficial imperante en aquellos días.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Yorick, 5 y 6 (1965), p.3.

<sup>13</sup>Yorick, 5 y 6 (1965), p.27 “...Hay en ella una fuerza bruta en general mal encauzada, pero siempre viva y latente, aun en sus más oprimidos momentos y circunstancias... El espejo que podría ser el teatro universitario en otros países no acaba de remover en lo preciso, nuestra conciencia colectiva... Esa es la misión del T.U: ahondar, analizar, revalorizar, comprometer, rebelarse, contra una serie de cosas anidadas en nuestro teatro profesional. La primera y más elocuente elucubración que se me ocurre es que lo “hecho” por T.N.U. evidencia que el teatro universitario no es una diversión escolar sino algo mucho más comprometido, más hondo, más sustancioso... La universidad es una espita incerrable abierta a la esperanza, que no al optimismo...”<sup>13</sup>

Terminado el periodo estival, regresa *Yorick* a su formato mensual. Y en sus primeras páginas encontramos uno de los más acertados artículos – por no resaltar el profundo conocimiento de la materia, el derroche de estilo narrativo, y una capacidad de síntesis impregnada de un lirismo poco habitual en los teóricos- que jalonan la década que sobrevive la publicación. En “Ese hombre llamado actor...”, Juan Peñalver Laserna,<sup>14</sup>

“Juan Peñalver Laserna ha vuelto a España antes de integrarse a sus tareas en Nueva York... Dirigió e inspiró el Teatro universitario de Barcelona y los grupos experimentales del Carrefour y la Filodramática. Tras doctorarse en Letras viajó largamente por Europa. Durante largo tiempo se afincó en París en las tareas vanguardistas del “Club d, Essai”. Becado por los gobiernos francés e italiano, estudia los problemas y técnicas del teatro contemporáneo, haciéndolo últimamente en lo que concierne al oriental. Parte de su obra está traducida y publicada por Edit du Seuil. Larga es su lista de montajes y direcciones de obras españolas, especialmente de nuestro teatro clásico. Dos aportaciones importantes: su tesis, Amor y muerte en el teatro español, y la fundación y dirección del Teatro-escuela de Cartagena, en Colombia. Es miembro asistente, especialmente invitado, del Actor,s Estudio de Nueva York.”<sup>14</sup>

hace un minucioso y preciso recorrido histórico en torno a la figura del actor y del oficio, sin olvidar la evolución de los métodos interpretativos y sus grandes nombres, para terminar resaltando aquellas figuras que, en su documentada opinión, merecen esa positiva discriminación respecto a la masa.<sup>15</sup> Un placer para iniciados, autorizado y extrañamente objetivo en la mayoría de sus conclusiones, que hubiese merecido quizá un hueco mayor en sucesivas etapas de la revista.

---

<sup>14</sup>Yorick, 7 (1965), p.4.

<sup>15</sup>Yorick, 7 (1965), p.4 ““Con el monólogo de su voz de agua, me dice una joven actriz su vocación: Era como si hubiera estado buscando el mundo y de pronto, me lo pusieran en la mano. Choque con el mundo desde una vida interior. Conciencia poblada de ricos paisajes. Minas y fuentes para explorar cada idea. Exigencia de un primer grito que vuelque la plural vida del silencio. Anhelo de pasar, quedando un instante llama efímera. El actor no resiste al holocausto. La múltiple vida de los seres lo atenaza y tras el relámpago de su pirueta él será el primer sacrificado...Su arte lo ha fundido tan íntimamente en los ritmos de la vida, que es el único que se cumple íntegro y se borra para siempre cuando muere la palabra. Actor es ese hombre que hace vivir, ese resucitador de la verdad de un día... Dos hombres y media docena de máscaras forman el equipo de la primera tragedia. La mujer tarda en prestar su concurso; cortesanas fáciles y féminas airadas forman la primera escuela de teatro moderno... Los adolescentes se apresuran a cortar las trenzas de Julieta y a esgrimir la pipa de la virilidad...”<sup>15</sup>

Particularmente interesantes son los comentarios que sitúan a Stasnislawsky y Brecht como extremos de esa dicotomía teórica que sigue intentando descifrar los secretos de un método universal.<sup>16</sup>

“Vivimos aun de la pregunta: ¿Qué actor es el más grande? ¿El que vive? ¿el que finge? Tomemos posición: el que da arte vivo, suyo, imprestado. Coquelín, el cómico, llegó un día a su función rendido por un largo viaje. Al final de la obra, en la que representaba el papel de Aníbal, Coquelín durmióse de verdad. Más tarde se enteraba, por las protestas del público, de lo poco convincentes que resultaron sus ronquidos, auténticos. Es la paradoja célebre desde Diderot: ¿vivir, quemar la vida en la encarnación desde la misma piel del personaje? ¿O encarnar simplemente desde fuera, con el esquema del papel vivido?...”<sup>16</sup>

Al margen, o justo en el párrafo siguiente, sus propias contradicciones y las de sus actores, víctimas en muchos casos de un ego tan habitual como insoportable, el mismo que los aleja de la poesía, del humilde oficio de artesano, o del día que por una extraña casualidad, buscando el mundo, se sintieron con él en las manos.<sup>17 / 18</sup>

“La lección no es ya la del “Monstruo sagrado”. El gran adelanto es la lección de humildad. Nuestra época ha exigido la justa decapitación de los adefesios. Vivir, a lo Stanislavsky, o a lo Brecht, barajando ambas suertes si es preciso, pero no más consumirse genialmente en detrimento del arte, para que una actriz ofrezca el espectáculo de sí misma. Por eso los “monstruos” Sarah, Duse o Gramática, en el pináculo de su gloria exigían obras escritas para ellas, heroínas vecinas a las que prestar íntegro el argumento alucinante de sus carreras; folletines bochornosos para la historia del teatro muchas veces, pero que facilitaban el despliegue de los recursos malabares, inscritos hoy como bordado decadente en las memorias... Hoy en día todos los actores franceses se deben a ese único y gran profeta del trabajo en común, el creador místico de los teatros populares: Jacques Copeau,”<sup>17 / 18</sup>

---

<sup>16</sup>Yorick, 7 (1965), p.4. “...Tenemos aún en pie la disyuntiva, dos posiciones que avalan las escuelas de Stanislavsky y de Brecht. Este quiere que el actor quede fuera, lo importante es el mensaje, que el trabajo y la obra misma no distraigan hasta el punto al espectador que olvide que tiene algo que aprender del propio texto, de la galería de frescos a la que le es dado asistir. Sin embargo, es paradójico que la mujer de Brecht, la gran trágica Helen Weigel, en su papel de Madre Coraje, viva en sus mejores momentos la sangre misma de su terrible personaje, y que los actores del Círculo de tiza o del Galileo vibren bajo las máscaras de la leyenda con el peso humano de sus destinos...”

<sup>17</sup>Yorick, 7 (1965), p.4 y 5.

<sup>18</sup>Yorick, 7 (1965), op. Cit. 15

Para terminar, un mensaje para los actores venideros, lleno de la misma cordura y precisa humildad que el resto de sus aseveraciones.<sup>19</sup>

“Y hay que dar ahora un cordial aldabonazo a los actores en ciernes que me escuchan y que tendrán un día en su talento y en su corazón, la responsabilidad del porvenir del arte en su país. Ser, ante todo, humanos tener abierta de par en par la puerta de la sensibilidad y de la humildad, y preservar de los fáciles brillos y oropeles de la fama, vuestra verdadera vida, la de la intimidad. Que ella os apasione e inspire, pero que no se lleve nunca lo mejor: vuestra sed de cultura y perfeccionamiento. Los problemas humanos enriquecerían así cada minuto de vuestra existencia y en las tablas y fuera de ellas seréis dueños de concentrar a tiempo vuestra mejor espiritualidad. No quiero daros ilusión efímera, sino remos vivos para la lucha. Sólo quien vive plenamente su vocación se salva. Porque ese aprendió la única forma de amarla que es vivirla. Las ilusiones estallan en el primer vuelo de una pompa de jabón. Pero el amor sostiene, es poderoso y lleva adelante. Yo invito a esa reflexión del monólogo imperecedero, destino contra el cual todos nos medimos: Ser o no ser.”<sup>19</sup>

De la crónica internacional, destacamos dos estrenos de Arrabal y Gênet en Lisboa, capital de otro régimen político coetáneo al nuestro, que imponía las mismas restricciones, desde –más o menos- las mismas sinrazones políticas. Cualquier forma de eludir la censura, constituía entonces -además del triunfo de la más básica y necesaria libertad de expresión- un guiño indiscutible en territorio patrio, del que *Yorick* se hace eco en un alarde de sutilidad, que nunca llega al panfleto o la protesta gratuita.<sup>20</sup>

“Los simples nombres de Jean Gênet y Fernando Arrabal bastan, independientemente de las piezas que suscriban, para garantizar la prohibición irreductible, por parte de la censura, de un espectáculo teatral, aquí en Portugal. Por ello, estos dos importantes dramaturgos, nunca hasta ahora, habían sido representados, ante el público portugués. Con todo, no cabe duda, de que ambos pertenecen a aquel puñado, poco numeroso, de escritores que, indiscutiblemente, merecen las luces de la revelación escénica...”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>Yorick, 7 (1965), p. 5.

<sup>20</sup>Yorick, 7 (1965), p. 12 “...Ante ello, el director de escena y actor José Filipe, recién llegado a Lisboa, tras una larga preparación en el extranjero –París, Estrasburgo, etc...-tuvo una idea: la embajada inglesa en Lisboa, posee un pequeño y bello teatro donde, desde hace varios años, los aficionados de la colonia inglesa, van representando (con mejor o peor fortuna) los más representativos autores británicos y norteamericanos. Se trata del llamado “Estrella Hall”. Acontece que, por su propia naturaleza, este teatro no está sujeto a la censura portuguesa, pues es considerado territorio inglés...”

Siguiendo esa línea aperturista, ese nuevo teatro se cuelga en las páginas de *Yorick*, con la misma naturalidad que se anuncia la muerte de Alejandro Casona, -producida el día 17 del anterior mes de septiembre, y al que se le dedican generosos artículos que glosan su trayectoria vital y profesional- , o se celebran -más bien se citan- las dos nuevas comedias de Mihura. Arrabal es, sin duda, el elegido para encabezar esta nómina de olvidados ilustres -tras las vicisitudes narradas en su estreno portugués del mes anterior, que bien pudieran ser una velada presentación- y ocupar, en este número, la mayoría de sus contenidos. Con la excusa de la publicación de “El triciclo” (1953) -dentro de la colección de textos teatrales que nace con la revista- , se le dedica especial atención a su figura, y su desconocida -aunque ya a esas alturas, indiscutible y exitosa a nivel mundial- trayectoria. El nuevo movimiento artístico que funda, y que aglutina en la capital francesa -donde reside desde 1955- figuras de toda índole, también tiene su apartado particular. Los orígenes y los fundamentos del Pánico, son deslavazados por sus tres de sus figuras, Alejandro Jodorowsky, Topor y el propio Arrabal, en una entrevista concedida a un rotativo francés -y que reproduce íntegramente *Yorick*- tras el estreno en París de tres “Efímeros”, fórmula teatral adscrita a la nueva corriente.<sup>21</sup>

“¿Qué es el Pánico? Arrabal.- El Pánico es una manera de ser del hombre, presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. el pánico tiene como base la exaltación de la moral en plural y, desde le punto de vista filosófico, el axioma “La vida es la memoria, y el hombre es el azar”. El Pánico se realiza en la fiesta Pánica. Jodorowsky.- el pánico puede decirse que nace de un disgusto por todo lo existente, como el “efímero” nace de un disgusto por todo el teatro vigente. ¿Qué es el efímero?Topor.- Es una manifestación teatral del pánico. Es decir, no es la única fórmula teatral posible dentro del Pánico: cualquier teatro puede ser concebido pánicamente...como su nombre indica el “efímero” es algo que nace, se desarrolla y muere, como la vida del hombre... y como la vida o los actos del hombre, se repite, pero manera diferente siempre...”<sup>21</sup>

En el siguiente número, comprobamos como se sigue privilegiando la crónica internacional desde las páginas de *Yorick*, un esfuerzo que dignifica la más que encomiable labor periodística, haciendo olvidar en muchos momentos las carencias y

---

<sup>21</sup>*Yorick*, 8 (1965), p.8.

lógicas restricciones de la época. Sin querer menospreciar toda la literatura – estrictamente dramática y/o la teórica- y la ejecución práctica que ha aportado Bertold Brecht a la semiótica del teatro, de bastante certeras pueden calificarse las opiniones que vuelca José Luis Calvo al respecto, con ocasión del estreno en Londres -por la Royal Shakespeare Company- de “El señor puntilla y su criado Matti”.<sup>22</sup>

“Los ingleses no digieren bien el teatro de Brecht. En el mejor de los casos, su mensaje propagandístico, produce aburrimiento en el público e incluso en la crítica. Recientemente, el decano de la crítica londinense, Harold Hobson, del Sunday Times, ha escrito que la paradoja de Brecht es que, habiendo vencido a los intelectuales, ha aburrido a la clase obrera. Ahora, Michael Saint Denis, ha presentado El señor puntilla y su criado Matti, en el Teatro Aldwych, interpretado por la Royal Shakespeare Company, y en esta obra se ha visto claramente el por qué las clases trabajadoras ignoran a Brecht. La razón es muy simple: Brecht las ha minusvalorado...”<sup>22</sup>

La distancia o distanciamiento –algunos dicen, incoherencia del quehacer interpretativo, ya comentado, ha sido quizá el ejemplo más conocido que Brecht propuso entre muchas propuestas de sus reflexiones teóricas- que llevó solo a algunas de sus piezas en sus respectivas puestas en escena, tienen en los comentarios a este estreno una de las más irónicas y mordaces críticas a su antimétodo. A estas alturas, quizá debería entenderse, que la verdadera aportación brechtiana a la historia y la evolución teatral ocurrida en el siglo XX, deba ceñirse a su parte teórica, habiendo superado sus seguidores la mayoría de esas contradicciones, que hoy día podemos mirar -y en algunos casos admirar- dentro de los circuitos off de muchas salas alternativas de las principales carteleras del más moderno teatro europeo.

Termina el primer año de la publicación. En el último número –el décimo- encontramos la noticia de un estreno un tanto particular, del no menos particular Peter Weiss, otra de las figuras renovadores emergentes en un teatro europeo contemporáneo sensiblemente mayor que el nuestro. “Las pesquisas, Oratorio en once cantos”, nos cuenta los detalles

---

<sup>22</sup>Yorick, 9 (1965), p.15.

del infierno genocida nazi, tomando como referencia física real los procesos judiciales abiertos contra los responsables de Auschwitz, citados con sus nombres reales. Esta pieza de teatro-político-documental, que se ciñe con pulcritud a los hechos -quizá excesiva según Die Welt, que firma la crítica.<sup>23</sup>

“...Diez testigos anónimos declaran en representación de todos. Por el tribunal, habla un juez. Por la defensa, un defensor; por la acusación, un fiscal. En forma sucinta, los hechos son los mismos del proceso real. El lenguaje del extracto de los diálogos es estilizado, pero se mantiene, por su contenido y a menudo por su formulación, dentro del protocolo legal... La acción comienza en la rampa ferroviaria, con la selección, y llega a su fin, en los hornos crematorios. Entre las dos escenas se despliega la historia de las torturas, de los métodos criminales, de los asesinos. El texto de Weiss no posee la solidez necesaria, y únicamente al margen aparece la deficiencia de equilibrio en la ordenación del tema...”<sup>23</sup>

Aunque los hechos que caracterizan este estreno fueron otros. De un lado, lo que de potencialmente polémico podía tener en una Alemania que intentaba resurgir –dividida de los fantasmas de su reciente y negro pasado. A eso, tenemos que unir otro hecho extraordinario, sin duda mucho menos reflexivo, pero igualmente teatral y no menos comprometido: El estreno tuvo lugar en trece ciudades distintas,<sup>24</sup> de uno y otro lado del muro, simultáneamente. Por último, fue Piscator el encargado de la sorprendente puesta en escena.<sup>25</sup>

Empieza el año, y un “nuevo” nombre salta a las páginas de *Yorick*, Alfonso Sastre. Con motivo del estreno de su “Guillermo Tell tiene los ojos tristes”, obra escrita diez años atrás, y puesta en escena sobre las tablas barcelonesas por GOGO, grupo de Teatro Experimental Independiente. Sastre, una de las voces más particulares e indomables del

---

<sup>23</sup>Yorick, 10 (1965), p.16. El extenso texto...hace que se diga sobre Auschwitz, lo que ya se ha dicho, sin añadir nada propio. Relata, no crea. Lo que Kipphardt puso en claro en un texto considerablemente más reducido, es corroborado por Las pesquisas: el teatro-político-documental solo logra alcanzar su máximo efecto en la polis cuando el documento se transforma enteramente en teatro, es decir, en arte... La debilidad artística del texto atenúa el horror a los terribles hechos, a tal grado que toda preconcepción de que “Auschwitz no se puede llevar a la escena”, resulta infundada.”

<sup>24</sup> / <sup>25</sup> (Ibidem) Yorick, 10 (1965), p.16.



último tercio de siglo XX, era otro de los callados por la línea oficial del teatro de la época. Reproducimos aquí la entrevista publicada en el primer número del año 1966, por lo sustancioso, certero y sintético de sus opiniones.<sup>26</sup>

“El hecho de que esta obra se ofrezca al público diez años después de que usted la escribiera, y de que la haya estrenado un grupo “amateur” por breves días, ¿le irrita, entristece o frena?. Nada de eso. Cuento con las respuestas a mis actos en el medio en que trabajo y no me hago ilusiones. Tengo “ideas”. ¿Tiene en cuenta la calidad de los grupos, cuando les permite representar alguna obra suya?. No tengo mil ojos, cuento con su buena voluntad. Hábleme de su teatro. Entiendo el teatro como un modo lúdico de investigación e intervención en la realidad. Sinceramente, ¿cree que interesa su teatro? No mucho (a la clientela habitual). Aunque adivino la respuesta, debo preguntarle si tiene más éxito fuera que dentro de España. Desde luego, se representan más mis obras en el extranjero que aquí. En cuanto, al “control” del éxito, es difícil de precisar. Esto de las sociedades de autores, todavía no funciona muy bien. Estamos de acuerdo en eso. Desde que empezó a escribir, ¿ha evolucionado en formas e ideas? Mis ideas han cambiado fundamentalmente. Lo que permanece –y ha facilitado el camino– es un sustrato moral.”<sup>26</sup>

En poco más de veinte teatrales respuestas, dibuja un mapa más que aproximado de la situación real desde una perspectiva donde el cinismo consigue frivolar lo suficiente con el mensaje, como para eludir la crítica directa, y suavizarla al punto más digerible de lo tragicómico. Alberto Miralles –al apostre, también autor, y que firma las preguntas– ayuda a crear la atmósfera necesaria para que el subtexto agreda por momentos, pero sin llegar a molestar. Un ejercicio de improvisación dramatúrgica, que podría ser ejemplo en muchas escuelas.

Ante la proliferación de grupos teatrales en Barcelona con el apellido de independientes, en éste número 12, *Yorick* reúne a los principales inventores del término, con objeto de concretar las directrices básicas que los mueven, más allá de la honrosa pretensión de

---

<sup>26</sup>Yorick, 11 (1966), p.11.

alcanzar la excelencia artística, quizá única coincidencia visible con el teatro estrictamente profesional y/o comercial. Vicente Olivares, Director del Teatre Experimental Català, Ricardo Salvat, Director de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, Pablo Zabalbeascoa, Director del grupo teatral Bambalinas y Santiago Sans, Director de Gogo, grupo de Teatro Experimental Independiente, ante idénticas preguntas –1ª Definición de teatro independiente, 2ª Propósitos y logros, 3ª Formación teatral, 4ª Público y crítica- desgranar su experimental punto de vista, en un alegato que se convierte en una pormenorizada relación de las necesidades-carencias del presente teatral español y catalán, ante el que se posicionan reivindicando un espacio propio y tan justificado como la manida cartelera de clásicos más o menos contemporáneos.<sup>27</sup>

“1ª Olivares: ...para el TEC significa hacer un teatro honrado, fiel a nuestras convicciones, ideológicamente libre, y con una intachable dignidad. Sans: Gogo, pretende realizar una serie de espectáculos teatrales, libre de las presiones –de tipo artístico, como económico- que generalmente imperan en nuestra escena comercial... conlleva también batirse con una perniciosa escasez de recursos. Salvat: El teatro independiente debe desarrollar sus actividades, alejado tanto del teatro comercial de signo burgués -imperante en el país y ejemplarizado por Paso- como del teatro amateur, que tanto prolifera en nuestra región catalana en cualquiera de los centros parroquiales... en períodos de fuerte crisis, como el actual, es el único camino posible para trabajar honestamente y plantear el radical cambio social-estético que exige el arte escénico. Zabalbeascoa: Basta recurrir al diccionario: INDEPENDIENTE: que sostiene sus derechos u opiniones sin hacer caso de halagos y amenazas. Aplíquese ahora a una formación teatral y ésta quedará, de hecho, claramente encuadrada desde un punto de vista “constitucional”. 2ª Olivares: Si habláramos de facilidades terminaríamos enseguida. Las dificultades de índole burocrático, censuras y locales de representación, y especialmente económicas, son, sólo unas cuantas de una lista que podría resultar inacabable...”<sup>27</sup>

En el editorial del número 13, encontramos un primer balance de la publicación, justificado en la perspectiva de un año de vida. En él, Gonzalo Pérez de Oleguer en nombre de la revista, comenta la satisfacción del equipo editorial de Yorick, que se reafirma y revitaliza en para iniciar este segundo año de vida, dejando claro su compro-

---

<sup>27</sup>Yorick, 12 (1966), pp.8-11.

miso fundamental de renovación con las tablas españolas, y disculpándose por los titubeos de posicionamiento del primer año.<sup>28</sup>

“La revista, experimentándose en sí misma, ha ido, poco a poco, tomando cuerpo, encontrándose, situándose en nuestra realidad teatral...dejando atrás los lógicos balbuceos de gestación, reafirma su afán de lucha por un *nuevo teatro español* en su sentido último y total... Dentro de la innegable evolución en la que está inmerso –en todos los órdenes y vertientes- el pueblo español, el fenómeno teatral debe ser un determinante con fuerza y características propias y definidas... Por ello, para alcanzar este determinante, Yorick está en la brecha; está junto a los que buscan la necesaria renovación de nuestra escena, de nuestros “modos” teatrales”<sup>28</sup>

Finaliza Oleguer, agradeciendo a los lectores de *Yorick* su necesaria aportación a este primer año. Qué duda cabe de que ese aval de aceptación resultaba necesario para una publicación financiada y editada sin ningún tipo de ayuda pública, entre otras razones por ese objetivo principal que la situaba muy al margen de la línea marcada por la prensa “oficial”. Agradece igualmente Pérez de Oleguer, la participación en este segundo número de un intelectual nato, Pedro Laín Entralgo, que en su faceta de dramaturgo ocasional o por extensión, ofrece a *Yorick* la publicación del primero de sus textos: “Entre nosotros”.<sup>29</sup>

Dejando aparte su intachable trayectoria, la figura de Laín considerada acomodaticia con el régimen, fue -como otros intelectuales que obligadamente lo abrazaron, Manuel Machado, por ejemplo- lo suficientemente distante, como para al menos reconocerle ese esfuerzo, que se tradujo en una denodada lucha por recuperar el devastado panorama cultural que dejaron tres años de contienda incivil.

---

<sup>28</sup> Yorick, 13 (1966), p. 3.

<sup>29</sup> Ibidem. Yorick, 13 (1966), p. 3.

Ricardo Salvat, firma habitual en la revista, traza un merecido homenaje a la figura de Erwin Piscator, un mes después su muerte. Director-creador incómodo,<sup>30</sup>

“Debemos suponer, a priori, que el hombre que ha llevado una lucha continuada por un ideal estético y político de la integridad de Piscator, tiene que llegar, en su madurez, a una situación de acrisolamiento y de normalidad en su trabajo, que haga imposible, que la labor de ese hombre maduro pueda producirse sin trabas de ninguna clase. Piscator eligió otro camino, sin duda mucho más difícil, en el país de la alegría económica. Piscator seguía planteando problemas, y luchaba por un teatro arraigado en la historia, un teatro que no se proponía adormecer al público, o tranquilizarlo, sino precisamente agudizar su sentido crítico, plantearle problemas sobre su propia circunstancia...”<sup>30</sup>

mantuvo sus opiniones con extrema coherencia, y esta fue seguramente la culpable de que no pudiera contar con los medios necesarios –mínimamente dignos- para maximizar su aportación escénica en su etapa de madurez.<sup>31</sup> Aquellos con los que si contaron otros como Brecht, tal vez porque el posicionamiento político de su teatro no consiguiera condicionar su buen hacer sobre las tablas –o sobre los despachos autorizados-, para terminar dándole la posibilidad de dirigir el Berliner Ensemble.<sup>32</sup>

“Después de once largos años de jugar el papel de “viajante de teatro” la Asociación de la Volksbühne dio a Piscator un teatro. Este teatro fue el “Der freien Volksbühne”. El senado berlinés regaló el terreno a la Asociación para que se construyera el teatro y Bonn prestó el dinero. Pero la ayuda que el teatro de Piscator recibía era ínfima si se compara con la ayuda que reciben los teatros municipales de la República Federal. De hecho, Piscator, al final de su carrera, si bien volvía a tener un teatro propio, los condicionantes económicos en los que se basaba su trabajo no le permitían tener un equipo, una compañía, un “ensemble” propio... Con lo cual su labor quedaba mediatizada al no poder trabajar en equipo, como lo pudo hacer su compañero Brecht.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Yorick, 14 (1966), p.4.

<sup>31</sup> Yorick, 14 (1966), p.4-5 “El hombre del teatro político durante el periodo de entreguerras, el hombre que se vio obligado, como tantos otros intelectuales alemanes, a exiliarse, una vez elegido el camino de América, en donde trabajó en condiciones muy parecidas a las del nuestro actual teatro independiente, tuvo que abandonar también USA, en plena crisis de histeria marcchartysta...”<sup>31</sup>..Desde 1951 a 1962 Piscator fue, en su patria, un director sin teatro. Se convirtió en su país, en lo que él llamaba un “viajante del teatro”. Los municipios más liberales del gobierno social demócrata, que son los menos en la Alemania Federal, le invitaban a dirigir una obra en calidad de director-huésped, pero no más que una obra. Piscator se veía obligado a trabajar en montajes precipitados, con un límite preestablecido de tiempo para los ensayos, con unos actores mediocres...”

<sup>32</sup> Yorick, 14 (1966), p.5.

El segundo número primaveral del año se dedica casi en su totalidad –y por segunda vez en la singladura de *Yorick*- a la figura de Fernando Arrabal. La publicación de “Fando y Lis” da pie a una extensa y controvertida batida de artículos que a lo largo de este número ensalzan la figura de Arrabal, y se vuelven a posicionar en la defensa de lo proscrito dentro del teatro español contemporáneo. Con ocasión de la crítica que se le dedica en ABC,<sup>33</sup>

La actualidad de Fernando Arrabal, es, hoy, un hecho incuestionable. De él se habla con frecuencia. No siempre bien, claro está. En Madrid, en el Beatriz, una obra suya, promovió una auténtica y ruidosa polémica, y una crítica feroz por parte de algún crítico. Nos han hecho hincapié en un despacho de la Agencia Efe acerca del estreno en París de El gran ceremonial. La noticia no concuerda, en verdad, con la realidad. Hasta nuestra redacción llegó un escrito bajo el título Arrabal difamado en el que, y en fotocopia, van la nota de ABC, sendos anuncios de periódicos franceses y una crítica de aquella obra... Como revista teatral –y como revista teatral española- lamentamos la aparición de notas semejantes a la de ABC, cuyos contenidos no concuerdan con la verdad.<sup>33</sup>

se vuelve a denunciar la situación de olvido, y manifiesto falseamiento de la verdad, sobradamente compensada con una serie de excelentes artículos que ahondan en la persona y sus motivaciones artísticas. Escogemos, entre todos los dedicados a su obra, quizá el más arrabalesco, cerca de ser un manifiesto literario de las ideas que él y sus pánicos difundían y defendían -no precisamente a contracorriente- en los ambientes teatrales parisinos<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Yorick, 15 (1966), p.8.

<sup>34</sup> Yorick, 15 (1966), p. 16. “PRECISIONES Y NO, SOBRE UN TEATRO PÁNICO. Muchas cosas no nos parecerían tan sucias e indecentes si la idea de nobleza no estuviera anclada en nuestra cabeza. Lichtenberg. Aforismos. No hay soluciones porque no hay problemas. Marcel Duchamp. El héroe pánico es el desertor. Arrabal. Se vuelven locos pero siguen igual de gilipollas. Inédito pánico de Julien Torna. ¿Qué es más importante para la sociedad, el albañil o el escritor? Respuesta: ¿qué es más importante para vivir, respirar o comer? Arrabal. Por solo dos pesetas el pánico ofrece, al día siguiente de los estrenos, el periódico YA con las divertidísimas críticas de Nicolás González Ruiz. Publicidad atribuida a los pánicos. ¿Cuándo llegará la época de los filósofos, de los pensadores, de los creadores por casualidad? Arrabal. La única rebeldía individual consiste en sobrevivir. Topor. El hombre pánico no tiene estilo por abarcarlo todos. Alexandro Jodorowsky... La poesía y el arte, como la vida, tienen la excusa de no probar nada. Ciorán. Precis de Décomposition.”<sup>34</sup>

Una sempiterna ley de teatro (o, como en este caso, su proyecto) ocupa un lugar importante en el décimosexto número –junio 1966- como ya lo había ocupado en publicaciones anteriores y lo seguirá ocupando mientras no exista una verdadera voluntad del legislador, además de la intención de promoverla por la autoridad cultural de turno. Las propuestas del entonces Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, estaban inspiradas en las modernas instituciones teatrales europeas,<sup>35</sup> a las que nos acercábamos con un complejo de inferioridad –justificado-, pero celebrando la materialización palpable y exitosa de sus objetivos. Teniendo en cuenta la definitiva verdad del cuento –casi ninguna hasta la fecha, y descoordinada en el mejor de los casos- uno podría concluir que, aunque con la democracia y las libertades perdimos parte del complejo de inferioridad –al menos el ideológico-, nos hemos mantenido igual de alejados de los objetivos básicos, de la protección del arte y el oficio, manteniendo una estructura obsoleta, que impide olvidar las carteleras de hace veinte o treinta años, que se siguen repitiendo con éxito de crítica y público en muchos de los casos, y, sobre todo, al margen de lo que quieren y lo que sienten muchos hombres y mujeres de teatro del S.XXI. Éstos, se ven relegados a salas alternativas (a los clásicos de siglos atrás, parece...) donde, con infinita devoción y escasísimos medios, ofrecen al presente teatral el lenguaje de su tiempo a un público de su tiempo, interesado un poco más allá del tópico o el resultado dramático plausible, interesado en no ser convidado de piedra, sino casi partícipe de una experiencia artística más global y cercana a su cotidianidad. Una licencia: Si Shakespeare levantara la cabeza, ¿no se extrañaría de ser el autor más montado en el Siglo XXI? Él, célebre en vida, en su inmensa maestría –que nadie duda-, ¿no esbozaría alguna clásica carcajada?

En éste mismo número encontramos dentro de la sección “Libros” un interesante artículo que se hace eco de la publicación de “Teatro de protesta y paradoja”, de George W. Wellwarth, prestigioso crítico y profesor estadounidense. Como bien se señala en la cabecera del artículo, merece la pena destacar –además de su contenido- el mero hecho

---

<sup>35</sup> Yorick, 16 (1966), p. 16 “No hay duda que este sistema es de reconocida vigencia en países como Francia o Italia... Todos los sistemas de protección y ayuda a los Teatros de Cámara son puestos al día en la nueva Ley, con un espíritu altamente beneficioso para el teatro en sí...”

de su publicación,<sup>36</sup> toda vez que la escueta y también obsoleta bibliografía –y siguiendo con la rima, la mayoría basada en la comedieta típica-tópica de la época- de la que se podía disponer, no cubría las más básicas perspectivas e inquietudes teatrales de cualquier iniciado que considerara el fenómeno teatral con una mínima perspectiva histórica y/o artística. Seguidamente, se esbozan en el artículo los particulares contenidos del estudio, que no olvida a los principales mentores de la fabulosa evolución teórica y práctica ocurrida a partir del “Ubú rey” de Alfred Jarry<sup>37</sup>.

“Teatro de protesta y paradoja reúne una tendencia teatral que podemos resumir en este concepto: común propósito de rebelión y protesta contra la condición humana o el orden social. Los autores más o menos adscritos a esta corriente utilizan, casi por un igual, como técnica teatral la distorsión grotesca de la realidad por medio de la paradoja y el absurdo. Wellwarth abarca dentro de una misma perspectiva las más sobresalientes figuras de este teatro, figuras que no son, precisamente, de hoy. Más de uno considera al teatro de vanguardia como un producto teatral actual, cuando en realidad arranca con Alfred Jarry y Antonin Artaud, por citar puntos capitales. La célebre noche del 10 de diciembre de 1896 se estrenaba la obra de Jarry: UBU Roi. El escándalo suscitado al levantar el telón es primera página en el complejo libro titulado Teatro de vanguardia.”<sup>37</sup>

Descubre el artículo al lector español la importancia de estos nombres y sus porqués teatrales, escondidos interesadamente en algunos casos, o simplemente olvidados e ignorados en otros.<sup>38</sup>

En el segundo número veraniego, encontramos el fabuloso –y ya irónico desde el título- artículo de Edward Gordon Craig, “De ciertas tendencias perniciosas del teatro moderno”, capítulo íntegro extraído de su menos genial “Del arte del teatro”. Con su

---

<sup>36</sup> Yorick, 16 (1966), p.18. “Digamos, de salida, que la aparición en España de este estudio... se puede considerar como nota de singular relieve dentro de la bibliografía teatral que aquí poseemos.”<sup>36</sup>

<sup>37</sup> Ibidem Yorick, 16 (1966), p. 18.

<sup>38</sup> Ibidem Yorick, 16 (1966), p. 18. “Todos son nombres de recia contextura dramática, nombres de los que los especialistas en la historia teatral se ocupan una y otra vez... Muchos de estos nombres empiezan a ser conocidos de nuestros públicos... por mor de los teatros de Cámara, han subido en sesiones únicas y han interesado a un público hoy por hoy minoritario... sus temáticas y sus formas de llevarlas y plasmarlas a la escena- nos han sobresaltado para bien.”<sup>38</sup>

reproducción –y una pequeña biografía- lo homenajea *Yorick* al dar la noticia de su fallecimiento en su dulce exilio francés, a la nada despreciable edad de 94 años.<sup>39</sup>

“Gordon Craig nació en 1872. Pronto destacó en interpretaciones de personajes de Shakespeare, que le dieron popularidad, pero no queriendo limitar sus actividades a la interpretación, en 1908 se instaló en Florencia, donde comenzó realmente su vida de director escénico. Dotado para el dibujo, comenzó a inventar decorados con nuevas formas y dispositivos escénicos que entusiasmaron a Eleonora Duse... Ha sido uno de los grandes revolucionarios del arte teatral y ha aportado al arte escénico muchas de las innovaciones de las que todavía se sirve. Sus principales obras teóricas son *El arte del teatro* (1905), *Hacia un nuevo teatro* (1913) y *Hamlet* (1929).<sup>39</sup>

Muchas de las palabras de Craig, siguen teniendo un eco tristemente actual, aunque las escribiera en 1905. En la presentación del artículo, y por extensión, de los inconvenientes a los que se enfrentaban las vanguardias, deja huella de esa irónica lucidez, y el realismo y la humildad con que afrontaba su trabajo.<sup>40</sup> Más adelante, ataca a la yugular de los problemas, y sin regodearse en su descripción, lanza dardos certeros que no dejan lugar a la ironía, y descubren –por ejemplo- los defectos de la prepotencia capitalista aplicados a la vanguardia del noble arte de Thalía.<sup>41</sup>

Tras el verano, encontramos el primer “salto” mensual en la publicación, pese a las buenas intenciones mostradas en el primer balance anual antes mencionado, queda este

---

<sup>39</sup> *Yorick*, 17-18, (1966), p. 26.

<sup>40</sup> *Yorick*, 17-18, (1966), p. 26. “Sobre todo, os conjuro, no vayáis a tomarme por un reformador, por el hecho de que os hable del Teatro. ¿No es verdad? Cuando me haga reformador (es decir, médico y cirujano a la vez) recordaré el consejo de Hamlet, y “reformularé el todo”, comenzando conmigo mismo y llegando al último maquinista. Para hacer obra de verdadero reformador es preciso ante todo poseer el medio: o sea, diez o doce teatros en los diversos países del mundo, a fin de que las reformas se propaguen igualmente. La acción aislada de dos teatros de vanguardia en París, de otros dos en Londres o en Berlín, nada puede hacer para mejorar el estado de cosas en el teatro, su condición como arte y como institución. La gente de Londres y de Berlín sabe muy poco lo que se hace en los dos teatros de París. Los de París o de Londres apenas han oído hablar de las tentativas de Berlín. Y tanto en Berlín como en París apenas conocen la existencia de esos mismos teatros de Londres. Así, esos valerosos teatros se agotan en luchar diariamente sin aportar progresos notables o duraderos, pues todo sus esfuerzos se van...”<sup>40</sup>

<sup>41</sup> *Yorick*, 17-18, (1966), p. 26. “Uno de los defectos del teatro de occidente es el de descuidar los principios esenciales del Arte: de inventar o copiar a toda prisa pretendidos cambios que atraen al público, pero que no sirven al arte. Es el de alentar el plagio y la imitación en lugar de desarrollar los recursos personales. Es quitar las llaves del edificio a los artistas, que eran sus guardianes legítimos, para confiarlas a los “Business man” o al primero que llega.”<sup>41</sup>



mes de septiembre de 1966 sin su número correspondiente. Será en octubre cuando vuelva aparecer la revista, destacando en portada el nombre del alemán Dürrenmatt, con el sugerente subtítulo de “Fabulista desesperanzado”, y acompañado del anuncio de la publicación de su texto “Proceso por la sombra de un burro”.<sup>42</sup>

“El teatro de Dürrenmatt consiste en representaciones, entre irónicas y esperpénticas, de la realidad trágica. Esta realidad es contemplada con absoluto pesimismo. Si los temas son tratados en el formato de la comedia es porque, según la teoría del autor, la tragedia “presupone la culpa”, pero en nuestro siglo, “nadie es culpable ni responsable. Nadie puede ni quiere hacer nada.” Ello indica a Dürrenmatt un camino escénico, entre la farsa y la comedia, adherido exclusivamente a unos cuantos valores vitales...”<sup>42</sup>

En esta misma portada, solo otro contenido es privilegiado entre todos los que conforman este número 19: “Las escuelas de Arte Dramático en Europa”. Amparo Reyes, profesora de la escuela de Arte Dramático de Madrid, hace un pormenorizado resumen de su recorrido por las instituciones educativas dedicadas a las distintas enseñanzas del arte dramático en la capital francesa. Asimismo, deja constancia en el desarrollo de su artículo, del esmero que a su juicio demuestran las autoridades galas a la hora de proteger las bellas artes -dramáticas- y su formación integral, camino históricamente iniciado antes incluso de la revolución francesa.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Yorick, 19, (1966), p. 4.

<sup>43</sup> Yorick, 19, (1966), p. 12. “Está arraigado de tal forma en la conciencia general que el teatro es una dedicación que requiere técnica y preparación especiales que no ocurre con frecuencia el salto a la escena sin una cuidada preparación... Además del Conservatorio Nacional del Arte Dramático, existe otra escuela oficial dedicada a la misma enseñanza: el llamado Centro de Aprendizaje del Arte Dramático. En la historia de la enseñanza de este arte en Francia hallamos precedentes del actual Conservatorio Nacional, en la Real Escuela Dramática, fundada en 1786, y después en el Conservatorio Imperial instituido en 1811 a base de asociar las enseñanzas dramáticas y musicales. Estas escuelas no fueron disociadas hasta 1946, fecha de la creación del que figura en la actualidad como el primer centro oficial autónomo dedicado a las enseñanzas de la interpretación dramática... el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París es un centro de enseñanza superior que tiene por objeto esencial formar actores según métodos a la vez humanistas y prácticos... durante el curso se celebran en él, pruebas eliminatorias con vistas a los concursos públicos de fin de curso. Todos los alumnos pueden asistir al concurso. Los alumnos que hayan obtenido un primer premio abandonan el conservatorio y pueden ser objeto de un contrato en un teatro nacional...”<sup>43</sup>

Dentro de la trayectoria *Yorick*, indudablemente vanguardista en su línea editorial, y valiente en sus contenidos -entendida la valentía dentro del acomodaticio contexto editorial a nivel nacional, en el que la publicación catalana parece enarbolar los primeros peros a las directrices marcadas por las estructuras del Ministerio de Información y Turismo. Quizá sea en este número 20 de la revista donde el compromiso con estos principios, expone a sus protagonistas, o en el mejor de los casos los deja a descubierto. Son varios los frentes abiertos que colocan a este ejemplar en esa posición especialmente comprometida, sensible a las circunstancias sociopolíticas del momento y a merced de una interpretación poco generosa por parte de las autoridades censoras. En primer lugar, al hacerse eco -en el siguiente número se extenderá en sus conclusiones- del primer Congreso de Teatro Nuevo, celebrado en Valladolid del 26 al 31 del mes de octubre, dejando como aperitivo las principales conclusiones básicas,<sup>44</sup>

“Este congreso expone como cuestiones que deben afrontarse para el mejor desarrollo del Arte Dramático experimental, las siguientes: 1) Se solicita la revisión de la vigente Ley de Espectáculos en aquellos aspectos que formalmente vienen obstaculizando muchas de sus posibilidades de actuación continuada, muy concretamente en lo que se refiere a las actuales condiciones exigidas para que un local se considere apto para que en él se ofrezcan representaciones teatrales.”<sup>44</sup>

de los allí reunidos, y publicando igualmente los Estatutos -consensuados en este mismo evento- de la nueva Federación de Teatros independientes.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Yorick, 20, (1966), p. 3.”2) Se señala la conveniencia de que el Ministerio de Educación y ciencia incorpore a la Universidad el estudio de la Teoría y la práctica del Arte Dramático. Esta labor -que desempeñan todas las universidades de los países cultos- podría iniciarse gradualmente y un excelente punto de partida sería la creación de seminarios de teatro en todas las Facultades de Filosofía y Letras de la Nación. 3) Se declara la necesidad de la desaparición de la censura nueva para las actividades del Teatro Experimental....4) Se sugiere la posibilidad de que en un futuro próximo, al objeto de que el teatro goce de una mayor atención administrativa, se desdoble la actual Dirección General de Cinematografía y Teatro en las dos ramas que su nombre enuncia, bien en forma de dos Direcciones Generales, independientes entre sí.”

<sup>45</sup> Yorick, 20, (1966), p. 4.“Artículo primero: La A.I.T. es una asociación de Teatros independientes. Se consideran grupos independientes aquellos cuya finalidad esencial sea la expansión del teatro y cuyas actividades no estén condicionadas por personas o instituciones de las cuales pudieran depender de alguna forma. Sobre la finalidad del grupo o del condicionamiento a personas o instituciones será la Junta Directiva de la A.I.T. quien decida a efectos de admisión de dicho grupo. Esta admisión será refrendada en su día, por la Asamblea General. Art. 2º. Serán fines de la asociación: ...e) Exponer al menos una vez al año a la Administración, ante la opinión pública y donde proceda, los problemas y necesidades del teatro español...”<sup>45</sup>

Tampoco tiene desperdicio la “Comunicación sobre subvención a teatros experimentales”, sobre todo si tenemos en cuenta lo poco que ha cambiado la situación desde hace cuarenta años -pese a haber alcanzado la posmodernidad social y política- y por tanto, la profundidad del saco roto en el que han caído las loables -y parece que lógicas- pretensiones que Quimera, Teatro popular de Cádiz, presentó a debate en el mencionado congreso vallisoletano.<sup>46</sup>

“Comunicación sobre subvención a teatros experimentales. Estudiando las experiencias pasadas, se impone la reconsideración de las condiciones por las que se concedían las subvenciones económicas a los grupos experimentales independientes. Toda vez que el defecto que estimamos fundamental consistía en exigir un número de montajes al cabo del año para optar a tal subvención, creemos que ésta debería otorgarse por cada montaje individualmente, sin tener en cuenta el número, clase y tipo de los montajes durante el año.”<sup>46</sup>

Tanto es así, que recubiertos de ironía, podemos hacer el siguiente comentario: El único objetivo –se supone que implícito en algunos de los puntos expuestos por Quimera- alcanzado hasta la fecha, ha sido la efectiva desaparición de cualquier tipo de censura<sup>47</sup>. Del resto mejor no hablar. Basta con leer cualquier pliego de condiciones para optar a cualquier tipo de subvención pública de las vigentes en la actualidad. Fuera del ámbito universitario -cuya mísera ayuda se traduce en un apoyo poco más que testimonial que cubre la infraestructura básica, es decir, un local de ensayo- es difícil –por no decir imposible- encontrar ningún apoyo específico a éste tipo de teatro, y los pocos que lo consiguen deben venir avalados por una indiscutible trayectoria. Muy poco o nada, fuera de esos grandes Centros de Nuevas Tendencias que poco pueden hacer, además de callar la boca a los que protestan. Quimera se justifica entonces en lo inalcanzable de sus objetivos, y en esa ironía gaditana, tan teatral, como valiente e inigualable.

---

<sup>46</sup> Yorick, 20, (1966), p. 5.

<sup>47</sup> Yorick, 20, (1966), p. 5. “Los restantes serían los que seguidamente detallamos: 2. La pieza a representar será libremente elegida por el Grupo sin determinarse tipo, duración o número de representaciones del montaje en cuestión; 3. La censura, que sería bajo un criterio amplio, nunca exigiría mutilaciones, cambios o adiciones perjudiciales al sentido de la pieza.”<sup>47</sup>

Solo una página después, encontramos otro interesante artículo en la línea del compromiso mencionado. Federico Roda, puntualiza en ocho interesantes puntos, todas aquellas cuestiones que delimitan o afectan a lo que llamamos teatro de vanguardia, haciendo un recorrido pormenorizado que comienza con una contextualización histórica en torno al término y sus orígenes, partiendo de la tradición más conocida y reconocida desde los clásicos griegos.<sup>48</sup>

“I. Parece ser, tal como su procedencia del lenguaje castrense determina, que la finalidad de las vanguardias es hacerse matar a fin de que pueda avanzar el grueso del ejército de su mismo género. Ahora vemos, contrariamente, que son estas vanguardias las que definen el teatro que cuenta y avanza en nuestro siglo. Hasta hace veinte años lo que debía hacer un autor de vanguardia, era morir escasamente representado, conocido sólo por un pequeño círculo de amigos y snobs... A medida que el espectáculo teatral deja de ser un negocio, va limpiándose el terreno. Y el teatro como modo de conocimiento de la realidad, va instalándose definitivamente...”<sup>48</sup>

Sigue su discurso puntualizando esa misma definición dentro la realidad más inmediata, sin olvidar trazar una línea clara entre aquellos aspectos vanguardistas merecedores de señalarse, y aquellos que, por comparación, se encontrarían en un segundo orden.<sup>49</sup>

“II. Hemos llegado a un punto en que hablar de teatro de vanguardia ya ha perdido toda relatividad y se ha convertido en un término, aunque etimológicamente imperfecto, conceptualmente muy claro, y casi absoluto. La vanguardia es lo que comenzó con Alfred Jarry hacia 1896, y su *Ubú*, que si pudo parecer una burla terrorista de todos los Sardou y los Rostand, llevaba en sí la dinamita purificadora de la escena. La vanguardia casi siempre nace anti-algo: contra un convencionalismo, con el riesgo de convertirse ella también en tópico...”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6 “...Fijémonos sino que lo que tiene validez permanente incluso de los llamados clásicos es su aspecto de vanguardia. La premonición de las fuerzas irracionales en la tragedia griega, la aventura humanista en Shakespeare, el sentido innato de pueblo en Lope de Vega. Lo que estas obras, o las presentes, tengan de documento, caduca rápidamente, porque hay otros sistemas, otras técnicas más modernas, aptas y universales para transmitir hechos y realidades: el memorandum, la estadística, la imagen gráfica, etc...”

<sup>49</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6. “...Así nos encontramos con un teatro vanguardista epidérmico, casi una parodia y un teatro vanguardista más profundo, el único que puede ser llamado así. Creemos que, en el repertorio reciente del teatro de nuestra área vital y cultural, podemos señalar un teatro anti-algo fundamental y por tanto, señalar unos clásicos de la vanguardia. III. El hacer erudición, aparte de que no es oficio nuestro, no nos llevaría muy allá, hablando del pionero Jarry. Si su obra fue pura burla estudiantil, nos tiene sin cuidado, casi nunca un autor se da cuenta del alcance de su obra, menos en un autor que innova...”

Tampoco tienen desperdicio las reflexiones que en torno a la vanguardista figura – ni que decir tiene su obra- de Artaud hace Roda, delimitando primeramente el concepto de Teatro de la crueldad, sin duda sonoro, y quizá conocido entre aquellos que se acercan al estudio de las vanguardias teatrales del siglo pasado -con “El espacio vacío” de Brook y “Hacia un teatro pobre” de Grotowsky, “El teatro y su doble”, es parte de esa trilogía bibliográfica obligatoria en toda institución educativa -sea de la índole que sea- que se precie de dar una visión mínimamente general de las vanguardias- pero todavía confuso y desconocido en su intención última, al menos, no suficientemente aclarado por teóricos y / o prácticos.<sup>50</sup>

“IV. Así Artaud habló de un “teatro de la crueldad” que es quizás el nombre que mejor podría emplearse para sustituir al de vanguardia. Quede de antemano muy claro, tal como dice él mismo: con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro común patrimonio, tan pronto como dije crueldad el mundo entero creyó oír sangre. Y no: “teatro de la crueldad” significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. Y no se refiere, es obvio, a la crueldad del descuartizo físico mutuo, sino a la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado ante todo para enseñarnos esto...”<sup>50</sup>

Termina su capítulo artaudiano Roda, apelando a las palabras más directas que dedica el francés a la conciencia del crítico o del espectador. Desde la aparente contradicción, parece retar Artaud a aquellos que lo tachaban de cruel en sus ideas teatrales, a mirar la cruel realidad cotidiana que se hallaba –y se halla- delante de nuestras narices cotidianas, y ante la que nadie –tampoco sus detractores- parecen reaccionar, ni mucho menos criticar con la misma vehemencia.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup>Yorick, 20, (1966), p. 6. “....No hay que hacer gran esfuerzo de imaginación y memoria para ver, a través de estas palabras, lo que constituye la quintaesencia, el ligamen invisible pero patente del teatro de vanguardia de nuestros tiempos. El libro de Artaud es como descubrir un mapa de América dibujado con todo detalle, un par de siglos antes de su reconocimiento por los europeos...El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general -¿es válida esta afirmación después del cine y la televisión?- que tenemos aún de afectar directamente al organismo y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles. Aquí, con la valoración de lo físico-escénico, tocamos otro de los puntos contantes del teatro de vanguardia, que podrá ser intelectualista y siempre anti-idealista.”

<sup>51</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6.

Muy interesantes son las aseveraciones en torno a los antecedentes / desencadenantes - solamente literarios los casos de Kafka y Joyce- más próximos a las vanguardias teatrales. Nombre propios con identidad, personalidad, y celebridad propias, anclados a movimientos de renovación más o menos entendidos en su día, a los que Roda dedica comentarios –además de elogios- certeros.<sup>51.2</sup>

“V. Los tres nombres, las tres obras que liberan al teatro anterior a la vanguardia de sus servidumbres y encajonamientos socio-literarios, son Kafka, Pirandello y Brecht. El primero con su descubrimiento, su redescubrimiento del absurdo a través de su tesis mayor, de su intento destinado al fracaso (el autor pidió testamentariamente que se destruyesen sus obras) de expresar en forma válida, estable comunicativa, en qué consistía su yo personal. Lo que la vanguardia teatral deba al surrealismo, lo entiendo más como coincidencia que a título de fuente o tendencia directa. Aquí cabría señalar también un guiño mayor, un saludo misterioso y aún no bien dilucidado, con la obra personalísima y trascendente de Joyce... y no únicamente (aunque sí simbólicamente) porque Samuel Beckett fuese secretario del gran autor irlandés. La herencia pirandelliana es muy clara en el sentido de dar y creer en una realidad teatral propia, independiente, que va más allá, tanto de la ficción literaria como de la copia de pura realidad que suponemos sólida... Pirandello no ha tenido un buen éxito en nuestro país...”<sup>51</sup>

Destacamos, igualmente, las conclusiones más jugosas con las que finaliza Roda su extenso artículo, incluyendo en ellas las futuribles previsiones de éxito y /o fracaso de todo el movimiento vanguardista, y la situación de España, siempre particular en aquellas fechas, y a la que se acerca con cautela, pero sin obviar sus problemas de coexistencia con el teatro realista e incontestable, dentro y fuera de las carteleras.<sup>52</sup>

---

<sup>51.2</sup> Yorick, 20, (1966), p. 7. “... Se le tomó, en las primeras décadas del siglo, por un autor simplemente raro (o sea, de vanguardia, en sentido necio) y luego se le domesticó hasta hacerlo de salón, como un Benavente para snobs. Esto también pasó en Italia y allí está haciéndose y aquí por hacer una revisión que daría resultados sorprendentes. Y Brecht, no precisamente por sus piezas de dirección única, sino por su gran carga de protesta. Casi diríamos más el brechtismo que el propio Brecht: todo está demasiado creca de nuestras narices para poderlo apreciar. En el teatro inglés de vanguardia, Brecht está presente de forma importante. Y no así, por ejemplo, en Ionesco que siente por el alemán una profunda aversión y no vacila en calificarlo de Bluff...como si esta calificación tuviese sentido, precisamente en óptica ionésca...”

<sup>52</sup> Yorick, 20, (1966), p. 7.

Con motivo del estreno de su versión de “Madre Coraje”, Antonio Buero Vallejo se defiende y defiende su trabajo -y el de José Tamayo al frente de la puesta en escena-, desde las páginas de *Yorick* de aquellos antiburgueses -o proproletarios- que lo acusaban de posibilista-acomodado, azuzando la polémica -de moda en los mentideros teatrales de la época- que mantenía con Alfonso Sastre, el otro extremo realista-revolucionario. Apoyándose en la ironía y en las contradicciones teórico-prácticas de Brecht -ideológicas como dramáticas-, introduce Buero los matices necesarios que consiguen justificar y enriquecer cualquier postura con unas pequeñas dosis de incoherencia. Todo un ejercicio de estilo literario -además de dramático-, digno de aparecer en cualquier tratado teórico de los reconocidos como indispensables para iniciados.<sup>53</sup>

“Cuando escribo estas líneas mi versión de Madre Coraje ha logrado al fin subir a la escena y lleva en cartel una semana de franco éxito... Esto último puede suceder, las obras se montan porque se sabe que hay siempre algunas probabilidades de que suceda... Si sucede con Madre Coraje nos encontraremos con el siguiente hecho: una obra de inspiración marxista que pretende, conforme a las teorías de su autor, ganar la adhesión crítica del proletariado en la medida misma en que suscite la repulsa hostil de la burguesía, habrá sido aceptada y aplaudida por un público mayoritariamente burgués. Y si no pasase en Madrid, poco importa: Madre Coraje ha sido ya aceptada y aplaudida por públicos de esa índole en muy diversos lugares del planeta. Tan paradójico resultado no es grato al entusiasta de Brecht. Si el gran público rechaza la obra, respirará tranquilo; era lo previsible y lo inevitable, pues un público burgués no puede, según el esquema mental del entusiasta, aceptarla. Pero, ¿y si la acepta? Adivino ya lo que dirá entonces: al público no se le ha dado la obra en toda su pureza. Tamayo y Buero -y los actores- habrán introducido en sus respectivos trabajos difusos aburguesamientos que vuelvan admisible una obra inadmisibile; habrán incurrido feamente en “posibilismo”. Por supuesto, hemos sido posibilistas en nuestras respectivas tareas, como lo es todo el que hace algo, lo confiese o no. La palabra tiene mala prensa, porque hay un posibilismo fácil, conformista, extendidísimo e inaceptable. Nosotros hemos ejercido a conciencia un posibilismo difícil, que mantiene la dureza crítica de la obra, frente a un público suspicaz, para lograr un resultado efectivo...”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Yorick, 20, (1966), p. 12-13.

Finalmente, resulta cuando menos curiosa –y tremendamente gráfica a ojos del lector- la división que hace Pérez de Oleguer en la programación del IX Ciclo de Teatro Latino, entre espectáculos con Luz verde, y espectáculos con Luz roja...<sup>54</sup>

“En el Teatro Romea ha tenido lugar, del 27 de septiembre al 8 de octubre, el Ciclo de Teatro Latino ya tradicional en la vida escénica barcelonesa, y que este año llegaba a su novena edición. Un ciclo (¿?) que se ha caracterizado –y diferenciado respecto a años anteriores por dos hechos concretos: la ausencia de pública y la dureza de la crítica a la hora de juzgar los espectáculos presentados. Al margen de resumir esta serie de representaciones en unas consideraciones globales tendentes a sentar un punto de vista, nos vemos en la ineludible obligación moral de tratar cada una de las obras vistas. Puestos a ello prefiero hacerlo partiendo de una división: por un lado las obras admisibles –más que obras debería decir representaciones- y por otro aquellas que nunca debieron ocupar la cartelera de un ciclo de carácter internacional. Entre unas y otras hay, como veremos, reservas y pormenores. Luz roja: *L, apotecari d, Olot*, de Pitarra. Lamentable inicio del ciclo de Teatro Latino...por varias y apabullantes razones: Porque la obra no se aguanta... Porque la interpretación y la dirección fueron flojísimas... Todo fue gris, apagado, tristón. Tremendamente distante...<sup>54</sup>

Antes, una dura crítica al Festival –más concretamente a la incoherencia en la programación- y su responsable –y director del mismo, Javier Regás. Clara en sus términos como directa en su intención, Pérez de Oleguer no omite ningún detalle en el análisis de lo que en su opinión constituye una falta de criterio y dirección, y se alinea con aquellos que disienten de la política de Regás, y no tenían la misma sensación general respecto al éxito o fracaso del ciclo.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Yorick, 20, (1966), p. 16 y ss.

<sup>55</sup> Yorick, 20, (1966), p. 15. “Este año... mi amigo Regás, empresario y organizador de este conjunto de representaciones de carácter internacional, se ha disgustado más de una vez, y hasta públicamente, con una parte de la crítica teatral barcelonesa. Preguntado sobre si el ciclo fue o no un fracaso, Regás dijo: Ciertamente que no. Al contrario, yo considero que ha sido el año en que se han traído más cosas de calidad. Quizá los críticos, especialmente los que se toman de buena fe el oficio, lo han enjuiciado con más rigor. Y más adelante, al referirse a la categoría del ciclo, dice que éste tiene una categoría muy distinta a la publicada por un sector de la crítica... La tremenda irregularidad del mismo –espectáculos buenos, malos y muy malos- responde a una falta de dirección general... Se puede opinar que dando obras para todos los gustos –sin que nadie se ofenda: Dar de comer a la fiera- y mentalidades, se capta más público, aunque yo no esté en absoluto de acuerdo. ¿Es posible encuadrar juntos a Pitarra o Benavente con Pinter o Arrabal?... Otro aspecto que no podemos eludir es la triste participación de las compañías profesionales españolas. Tres compañías, que han necesitado la presencia del apuntador y de la ya hoy anacrónica concha. Sus montajes han sido pobres y desafortunados.”<sup>55</sup>



Empieza 1967 con otra serie de interesantes y elaborados artículos, que redundan en la misma de la línea aperturista y globalizadora con la que se había caracterizado en los últimos números del año anterior. Como argumento principal de portada, y abriendo la anárquica –en contenidos y publicación- sección “Al margen el teatro”. La noticia y su eco, una figura -ya a esas alturas indiscutible- que no tardaría demasiado en alcanzar el grado de mito activo sobre las tablas, alargándose su vida y obra hasta el más que reciente año 2007: Marcel Marceau. Las amables palabras que *Yorick* dedica al francés, entroncan con el mismo tono de alabanza hacia los mimos catalanes más destacables del momento, y que –como Marceau- han conseguido acrecentar su fama y la calidad de su obra hasta la actualidad, consiguiendo trascender mucho más allá de la gran promesa que eran entonces.<sup>56</sup>

“No hace mucho pasó por Barcelona Marcel Marceau al que se considera un maestro del mimo. Nuestra portada da testimonio de su paso. Marceau alcanzó, en nuestro Teatro Romea, un auténtico triunfo que contribuyó a acercar el arte del mimo y la pantomima al gran público. Ello nos lleva de la mano a decir que contamos en Barcelona con un importante grupo de mimos: Els Joglars, agrupación afiliada al Círculo Artístico de Sant Lluch, que mantiene una constante actividad y que ahora, a su regreso de Mallorca, ha sido invitado a participar en el *Festival Internacional de Mimo y Pantomima*, que se celebrará en Zurich en el mes de mayo y que está considerado el más importante del mundo, habiendo participado en él, en ocasiones anteriores, los mejores, mimos, incluido Marceau...”<sup>56</sup>

Artaud ocupa el segundo lugar en importancia dentro de éste número. El magnífico artículo que le dedica –y le reivindica- Enrique Sordo, traza un certero y completo retrato de la variedad teórica y práctica de su obra, sin olvidar su intensa y extravagante personalidad.<sup>57</sup>

En el segundo número del año, Joan de Segarra intenta abarcar todas las dimensiones del contradictorio –y siempre recurrente en la crítica de la teoría teatral moderna-

---

<sup>56</sup>Yorick, 21, (1967), p. 2 “...Los Joglars pueden convertirse en un grupo realmente consagrado, pero les aconsejamos que no vayan a Zurich sino es con una preparación adecuada. Es mucho lo que se juegan.”

<sup>57</sup> Yorick, 21, (1967), p. 5. “Es extraño que la proteica personalidad de Antonin Artaud... tan cuajada de extrañas visiones como llena de dramáticas realidades, permanezca casi olvidada para muchos intelectuales del teatro contemporáneo. Y, no obstante, aquel prófugo del surrealismo, autor de comedias, realizador y actor, había escritos además un par de impresionantes textos sobre la estética del drama; textos que le convirtieron en uno de los más importantes teóricos del fenómeno teatral moderno.”<sup>57</sup>

Bertold Brecht, exponiendo las tres diferentes visiones de casi partidarios, detractores o aquellos que simplemente pretendían ignorar la obra brechtiana. Segarra se permite politizar esas opiniones, interpretando con ello, que la comprensión del alemán no puede entenderse desde una perspectiva que ignore este hecho. Que duda cabe que la obra del alemán está cargada de esos mismos tintes, pero quizá no debemos olvidar que sus consideraciones acerca del arte de la interpretación debían quedar a un margen del análisis social y político de su faceta de autor. La justificación podemos encontrarla en lo agitado de la época, donde el atrevimiento ideológico era más necesario que en los días actuales. Si ignoramos ese hecho, estas curiosas consideraciones, amplían la perspectiva de uno de los enigmas aun pendiente en las escuelas de arte dramático, donde sigue suscitando –igual que en los escenarios donde se monta- esa contradicción en la caben versiones cada vez más contemporáneas de sus obras y sus teorías. Esa es quizás la mejor perspectiva que podemos aportar desde estos, nuestros días, a la valoración global del fenómeno brechtiano: El mismo interés y el mismo enigma siguen vivos, y desde luego no han perdido actualidad, buena señal en todo caso.<sup>58</sup>

Abandonada la costumbre de la mensualidad en la edición, cada nueva aparición se nombrará en portada -desde el primer número de este año (21)- sólo con el dato numérico. Completan 1967 los siguientes números hasta el 26.

El número 23 se dedica casi por completo al Teatro infantil. Profesionales y pedagogos discuten las posibilidades de este subgénero, abierto tanto al mero divertimento, como a convertirse en instrumento de renovación pedagógica útil dentro del sistema educativo.

---

<sup>58</sup> Yorick, 22, (1967), p. 6. “Estas tres posturas son las siguientes: extrema derecha, derecha e izquierda. Para la extrema derecha, la obra de Brecht es totalmente inaceptable por unas razones muy concretas: Brecht es comunista... yo les recomendaría a los señores que tanto uso y abuso hacen del término comunista aplicado a la persona de Brecht, se leyese las doscientas doce páginas de su última obra *El libro de las piruetas de Me-ti*, y echasen una ojeada a la correspondencia que Brecht cruzó con el autor austriaco Gottfried von Einem, publicada en la prensa de Stuttgart en enero de 1963... Pasemos a la derecha. La derecha no condena a Brecht en bloque, hace una sutil distinción entre el hombre y la obra. El hombre, un marxista contradictorio... En cuanto a su teatro, ese sí que se salva: es un gran teatro, que forma parte del teatro de siempre. Para la derecha, el teatro de Brecht es grande, eterno, a pesar del propio Brecht, y aún en contra del propio Brecht... Para determinada izquierda, es una de esas grandes conciencias creadoras entregadas a lograr una promoción humanitaria del hombre: para mejor humanizar a Brecht, se desacredita o minimiza su parte teórica, su obra sería grande a pesar de la reflexión y sistematización sobre el teatro épico, el actor y el concepto de distanciamiento... Otras reservas de otra izquierda, son aquellas que se refieren a la ausencia de héroes positivos en su teatro, y muy especialmente a lo que ellos denominan formalista en el teatro brechtiano.”<sup>58</sup>

Son numerosos los estudios y experimentos -más que interesantes- que han aparecido en fechas recientes del período democrático, y que redundan en esa posibilidad.<sup>59</sup>

El siguiente número anuncia en portada la publicación íntegra de “Se hablaba de rosas”, de Frank G. Gilroy, galardonada con el premio Pulitzer. Como anticipo encontramos la reproducción íntegra de parte del diario personal del autor, aquella referida al difícil y largo proceso de producción. Con el título de “Cómo estrenar una comedia en Nueva York”, en esos fragmentos autobiográficos se adivinan sin dificultad las penalidades que un texto exitoso y premiado tenía para encontrar la posibilidad de su público natural, el de teatro.<sup>60</sup>

“17 de octubre de 1962 *Se hablaba de rosas*: ningún progreso. Han rehusado la comedia Warl Malden, E.G. Marshall, Matthau, Kennedy, Dan Dailey, Teresa Wright y algunos más... 4 de noviembre. En la próxima semana, se sabrá, por fin, si la comedia será estrenada este año. Soy optimista. ¿Por qué razón? ¿Quizá estoy esperando convencer al productor y al director? ¿O deseo, tan solo, prolongar el proceso que precede a una puesta en escena, para tener siempre una meta, y al mismo tiempo, poder despotricar contra la injusticia y la incomprensión?... 16 de noviembre. Llamada de Leonard ayer a las seis. Duryea ha devuelto la obra que ha sido enviada a Albert y a Preston... ”<sup>60</sup>

En el número 25, encontramos una monografía casi exclusiva dedicada a delimitar los avances orquestados en el “Teatro Independiente”, insistiendo desde sus páginas en la necesidad de instaurarse como alternativa ideológica y didáctica al teatro comercial y

---

<sup>59</sup>Isabel Tejerina Estudio de los textos teatrales para niños, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 1993; La educación en valores y el teatro, en Cerrillo, P. y García Padrino, J. (Coords.), Teatro Infantil y Dramatización Escolar, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, El juego dramático en la Educación Primaria, Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura, nº 19, Monografía Teatro y juego dramático, Enero 1999, entre otros. José Cañas, Actuar para ser: Tres experiencias de taller-teatro y una guía práctica, Ediciones Mágina, Granada, 1999.

<sup>60</sup>Yorick, 24, (1967), p. 7. “...6 de agosto de 1963. Nuevas presiones de Blanche para convencerme de hacer la comedia “off-broadway”... 11 de diciembre. Blanche ha hablado con Haila Stoddard. Quiere hacer debutar la comedia en Denver. He dicho que no... (Última fecha) 13 de abril de 1964. Seguimos sin ningún contrato firmado. Martin Sheen e Irene Dailey parecen ser, con todo, muy posibles intérpretes de los dos papeles que nos faltan. Esta tarde iremos a oírlos a los dos al Orpheum.”

sus peligrosas inercias, como así queda expuesto desde las primeras líneas del editorial de presentación de este número, que firma Gonzalo Pérez de Oleguer.<sup>61</sup>

“Hace tiempo que estábamos en “programar” un número de Yorick dedicado al Teatro Independiente. Consideramos esta faceta del hecho teatral como algo sustancioso – necesario para la buena marcha del teatro y me refiero a un teatro ágil, vivo, reflejo de una época, del hombre en sí mismo y de su circunstancia envolvente –y, concretando en España, como una realidad presente y palpable. Los términos “independiente”, “aficionado”, “no profesional”, “vocacional”, etc, llegan a confundirse entre sí. Las fronteras que lo delimitan del teatro comercial no son fáciles de trazar y en más de una ocasión pueden interferirse. Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que en esta España teatral de nuestros pecados hay un teatro comercial vacío, rutinario, falto de ambiciones y propósitos, frente a un teatro preocupado, consciente de lo que es y de lo que “debe ser” el arte teatral impuesto en su condición de abanderado de unas ideas y unas posiciones. Es este Teatro el que nos interesa ahora. De él queremos hablar, centrando sus problemas, recogiendo sus voces, viscerándolo...”<sup>61</sup>

La crónica de la escena internacional se centra en este número en diferentes espectáculos de la cartelera veraniega italiana, centrándose por importancia y relevancia escénica en el XIX Festival Shakespiriano. El polifacético Daniel Bohr -corresponsal itinerante de la revista para esta sección- desglosa pormenorizadamente todo lo “destacable” de los distintos eventos.<sup>62</sup>

“... llegó el verano, y con éste la posibilidad de viajar nuevamente por Francia e Italia, para ver las manifestaciones teatrales más importantes. El primer punto que toqué fue Verona (Italia), donde en su famosa Arena se desarrolla la 45 temporada de ópera, y en su Teatro Romano el XIX Festival Shakespiriano, ambas, realizaciones que atraen a gentes de todas partes del mundo que vibran con una u otra expresión escénica...”<sup>62</sup>

Es el número 26 -que cierra 1967- con el que termina abrupta e inesperadamente una primera época de la revista, pues nada se anuncia en el editorial ni en la normalidad de

---

<sup>61</sup> Yorick, 25, (1967), p. 3.

<sup>62</sup> Yorick, 25, (1967), p. 16. “... El Teatro Romano de Verona, con capacidad para unas dos mil personas, presentaba este año tres obras importantes de William Shakespeare: Medida por medida, El mercader de Venecia y Cómo queráis. Resulta difícil expresar el especial interés que tiene el ver una obra de William Shakespeare representada a sólo unos cuantos metros de los lugares por los que las tradiciones nos cuentan que pasearon Romeo y Julieta...”

todas sus secciones. Resaltamos dentro de la Crítica teatral de Barcelona, la referencia a un clásico que subía a las tablas barcelonesas cosechando desigual éxito de crítica y público. Concretamente, nos referimos a “Esta noche se improvisa” de Pirandello, con la dirección de Ricardo Salvat, y traducción de Maria Aurèlia Capmany. Estrenada en el Teatro Romea de Barcelona, la obra es acogida con entusiasmo por el público, aunque puntualiza Yorick cuáles eran las razones teatrales que no justificaban tanto entusiasmo. Más allá de esas razones, ha de resaltarse la apuesta innovadora y la valentía de quienes como Ricardo Salvat hacían apuestas por un teatro innovador dentro de las encorsetadas líneas estéticas de la época más allá de aciertos o desaciertos reales en el casting o en su puesta en escena<sup>63</sup>. Igualmente encontramos dentro de este último número de 1967 otro estreno que por su importancia y sus protagonistas merece la pena reseñarse. Bajo el título de “Espectáculo ... Sartre”, Adolfo Marsillach introducía al autor francés por primera vez en España, con el montaje de dos piezas “La respetuosa”, con corte más social y político donde aborda el tema racial, y “A puerta cerrada”, en la línea del Sartre más reconocido y reconocible, de contenido netamente filosófico. Su particular existencialismo, anclado en su rígida negación de lo sobrenatural era un enfoque sin duda espinoso para la conciencia eclesial y uniforme de la época, pero supo Marsillach, sino camuflarlo, sí disimularlo lo suficiente entre otras de sus muchas virtudes estéticas, y junto a un gran reparto y sus cualidades como director de escena, dieron como resultado un espectáculo en opinión de Yorick atractivo y más que solvente que no desagradó al público.<sup>64</sup>

Con su número 27, comienza Yorick una segunda época en su singladura periodística. No se aclara con exactitud los meses de ausencia de la publicación, pero reaparece con un evidente y conseguido cambio de look (se estiliza presentándose ahora en formahorizontal) y un aumento de 10 pesetas en su precio (de 30 a 40 pesetas).<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Yorick, 26, (1967), p. 17, “Un Pirandello nuevo.”

<sup>64</sup> Yorick, 26, (1967), p. 18, “Espectáculo Sartre.”

<sup>65</sup> Yorick, 27, (1968), p.3. “NOTA La revista en esta segunda etapa, ha sido estructurada tras un amplio y fecundo cambio de impresiones en Dirección, Consejo de Redacción y las distintas comisiones asesoras de los puntos señalados al margen. En el próximo número daremos a conocer los nombres de quienes las integran”.<sup>65</sup>

En el sarcástico editorial de presentación de esta segunda época, se resumen los acontecimientos teatrales más reseñables de esos meses de ausencia, sin escatimar el elogio o la crítica a los mismos, siempre presentadas con la misma fórmula, (Algo se gana, Algo se pierde) escueta y directa, pero sin dejar de ser práctica, y preñada de cierta afilada ironía.<sup>66</sup>

“En 1968 se descubre en España a Grotowsky que repudia a Piscator. Ya el antagonismo entre Brecht y Stanislavsky ha desaparecido porque Artaud, del solo se emplea su violencia olvidando su metafísica, es utilizado como aglutinante. Surge la polémica de las técnicas y la necesidad de un actor más completo. Algo se gana... Los Festivales de España llevan a Valle Inclán por provincias. Algo se gana. Los naturales aplauden y esperan 364 días para que les llegue nuevamente dos horas de cultura, mientras algunos siguen firmando con el dedo. Algo se pierde... Se estrena Sartre con 20 años de retraso y con cuatro a Weiss. Algo se gana. Mientras se prohíben obras de Lauro Olmo, Sastre y Buero. Algo se pierde; sobre todo porque estos autores escriben temas sociales que no tardan en perder vigencia y para cuando se les abra la puerta, el espectador no sabrá reconocerse en el escenario... YORICK desaparece durante varios meses. Algo se pierde. YORICK vuelve a aparecer, ¿se ganará algo?...”<sup>66</sup>

De este primer “nuevo” número merece la pena destacar las reflexiones que a colación de la “crueldad” vuelca Federico Roda en “La crueldad entre nosotros”, donde sigue la pista a los distintos acercamientos e interpretaciones del género, haciendo un inventario certero de las manifestaciones más destacadas que se habían producido en nuestras tablas hasta la fecha<sup>67</sup>.

El segundo número de este año 1968, se nutre de dos temas fundamentales, que sustentan una cada vez más prolija edición. Tras el abandono de la mensualidad y pese a una escasa diversificación de contenidos, son extensos los artículos y opiniones, y variados los puntos de vista y autores que participan de ellos. El primero de esos dos contenidos destacables en este número lo constituye la extensa revisión del mito de

---

<sup>66</sup> Yorick, 27, (1968), p. 4.

<sup>67</sup> Yorick, 27, (1968), p. 13. “Fueron las distorsiones físicas de los discípulos de Ricardi, proseguías de 6 o 7 compañías de mimo y pantomima, las que primeramente, dieron una imagen de dislocación en escena, dislocación que sea física, sea mental, es un elemento de la crueldad dramática... Me parece que es justo referirse también a un intento que murió en primavera: el esperpentismo de Valle-Inclán, olvidado y prohibido, condenado por quién, habitualmente, “desprecia cuanto ignora”

D. Juan, y más allá de los artículos, opiniones o firmas estrictamente teatrales, resultan particularmente interesantes las consideraciones que desarrolla D. Gregorio Marañón,<sup>68</sup>

“Hace años, ya muchos, porque el tiempo nos atropella, escribí de D. Juan, el burlador, algunas cosas duras. Fueron más, sin embargo, las que la gente me hizo decir, sin que yo las hubiera pronunciado, porque los hombres nunca decimos lo que queremos, sino lo que los demás quisieran que hubiésemos dicho...D. Juan me interesa, por haber sido manantial de creaciones literarias por el mismo equívoco espejismo de su personalidad, porque los donjuanes que trajeron hasta mí la vida o mi profesión eran personas excelentes de una vanidad teatral y agradable cuando hablaban de sus aventuras, y para todo lo demás, amigos impecables y de singular cordialidad... Por de pronto, es un error que yo también he padecido considerar siempre el donjuanismo como una modalidad fija del instinto que condiciona para siempre la vida amorosa del hombre que la posee. En el teatro son frecuentes estos caracteres de una pieza; pero en la vida son muy raros. Muchos donjuanes, no llegan, siéndolo, hasta el acto final de la vida, que es mucho más larga y complicada que una comedia. Es frecuente, por ejemplo que, en la adolescencia y en la primera juventud, gran número de hombres posean una típica atracción donjuanesca, que se desvanece después... El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser D. Juan. En realidad, los donjuanes que lo son, en verdad, hasta el fin de su vida, es porque conservan durante toda ella los rasgos de esta indeterminación juvenil.”<sup>68</sup>

puntualizando sobre las más profundas razones que caracterizan el perfil psicológico del personaje, por el que confiesa un vivo interés, y sobre el que vuelve teniendo como referencia sus propias palabras –malinterpretadas en algunos casos, según él, en aquellas ocasiones en las que opinó sobre el particular.

El segundo de los contenidos estrella de este número gira alrededor del estreno en España del “Marat-Sade” de Peter Weiss, siendo el principal valedor de este estreno Adolfo Marsillach. Rodeado de un gran equipo, delante y detrás de las tablas –Francisco Nieva, como escenógrafo, el grupo Cátaró, bajo las órdenes de su director Albert Miralles componiendo el coro, o Antonio Malonda, destacan entre su nómina de

---

<sup>68</sup> Yorick, 28, (1968), p. 10-13.

colaboradores- Marsillach desarrolla una idea madurada durante dos años de gestación que, tras avatares artísticos y comerciales varios,<sup>69</sup>

“... Presenté la obra a censura, hubo una pequeña supresión, y me pareció que tenía el deber moral de que el autor conociese esa supresión. Entonces hice un viaje a Estocolmo, hablé con Peter Weiss el cual consideró el asunto y me dijo que lo que le interesaba fundamentalmente era el diálogo entre Marat y Sade, así que la decisión de la censura española no planteó ningún problema para su representación. Quise montar inmediatamente la obra, para lo cual me hice empresario del Teatro Goya, pero cometí la equivocación de estrenar antes una obra que me gustaba mucho, “La piedad de noviembre”. Esa obra fue mal, muy mal, tan mal, que perdí mucho dinero y me fue imposible montar Marat. Decidí hacerlo la temporada siguiente, pero me ocurrió otra circunstancia especialísima. Llegó a mis manos la posibilidad de estrenar el primer espectáculo Sartre en teatro comercial...”<sup>69</sup>

consigue finalmente levantar, y como bien vaticina *Yorick* en la presentación de estas páginas dedicadas al estreno y sus protagonistas, iría más allá de un simple estreno<sup>70</sup>, por sus sensibles connotaciones políticas dentro del contexto de la época. Las mismas que impregnaron el proceso, el resultado y las opiniones sobre el mismo, en las que fácilmente se puede observar un punto de inflexión en nuestra reciente historia teatral.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Yorick, 28, (1968), p. 40 “...Consideré lógico hacer primero el Sartre y después el Marat. Entonces el espectáculo Sartre obtuvo tal éxito que me impidió montar Marat. De modo que unas veces por fracaso y otras por éxito, he tenido que retrasar el estreno de Marat-Sade. Entre tanto se estrenó la película y volví a plantearme la posibilidad, la necesidad e incluso la conveniencia de estrenar la versión “teatral” de Marat-Sade. Después de grandes dudas ante mí mismo pensé, que todas maneras, había que hacerlo, que me había comprometido y que además era muy importante que el público oyera el texto íntegro de la obra en castellano...”

<sup>70</sup> Yorick, 28, (1968), p. 39. “Nos preguntamos si la significación política de Marat-Sade no convertirá el estreno de la obra de Peter Weiss en el acontecimiento teatral más importante en España desde nuestra última guerra civil. El gobierno “ha querido estar” y así ha dado la máxima oficialidad a este estreno en el Teatro Español de Madrid. Si ésta es una actitud política, lo ignoramos, pero, al menos, el Marat-Sade está aquí, con nosotros, y con tan solo cuatro años de retraso respecto a Europa... Si estamos de enhorabuena, el tiempo lo dirá.”<sup>70</sup>

<sup>71</sup> Yorick, 28, (1968), pp. 46-47. “José Luis Pellicena: Estoy tan impresionado que casi no tengo palabras para hablar de ella. Pilar Miró: Me parece que es una de las cosas más importantes que se han hecho hasta ahora en nuestro teatro. Buero Vallejo: Sensacional. Andrés Olmos: Es un espectáculo para marcanos con cuatro ojos. Volveré mañana. Jaime de Armiñán: Realmente casi casi una obra maestra...”<sup>71</sup>



Asimismo comienza *Yorick* en este número otra interesante sección “Ahondando en España” –acertada elección que traía causa de algún eco del final de la anterior etapa<sup>72</sup>– que habría de avalar aquellas experiencias, grupos o acontecimientos teatrales extra comerciales –también llamados independientes– que apostaban ya entonces por embeberse –convirtiéndolo así en el núcleo central de su trabajo– de aquellas corrientes éticas y /o estéticas que estaban –o iban– más allá de lo “conocido” en nuestro país hasta la fecha.<sup>73</sup>

“Yorick empieza hoy, desde esta sección, a dar prosa puntual sobre la actividad no profesional y de modo especial sobre los grupos de teatro independiente que a nuestro juicio realizan una labor meritoria en favor del teatro en España. No es la primera vez que un grupo de teatro independiente se manifiesta en teoría con desmedida ambición. Yorick acepta que los objetivos de estos grupos estén, incluso, por encima de toda posibilidad, consciente de que cuánto más lejos esté la meta, mayor será el camino recorrido para alcanzarla; de otro modo, con ambición escasa, el peligro de la lentitud... puede llevar esa actividad a un reaccionarismo, en principio estético, perjudicial por todo concepto.”<sup>73</sup>

Aunque empezaban a dejarse notar algunas influencias, e incluso existían iniciativas en contra de lo oficialmente establecido, aún adolecíamos de un conservadurismo patente y latente en todas nuestras instituciones teatrales. Inaugura la sección el grupo madrileño Bululú, que se “explica” desde las páginas de *Yorick* intentando acotar las líneas fundamentales de su trabajo, sin escatimar adjetivos a la hora de posicionarse lejos de las estructuras sociales que condicionan la vida del país en aquellos días, y su fiel reflejo en los pacatos escenarios de la época.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Yorick, 26, (1967), p. 11 “Ahondando por España. Un año de Teatro independiente en Valladolid”

<sup>73</sup> Yorick, 28, (1968), p. 52.

<sup>74</sup> Yorick, 28, (1968), p. 53. “OBJETIVOS. Constituir un grupo de actores y directores de escena en formación para hacer un teatro a partir de las experiencias de Bertold Brecht, no de sus seguidores, con el fin de hallar una expresión artística revolucionaria cuyo compromiso sea la crítica racional de la sociedad española, dirigida a los sectores más progresistas de la misma; pero sin renunciar a que dicha expresión sea auténticamente española, es decir, de aquí y de ahora. Se trata de evitar todo “esnobismo” –el teatro para iniciados exquisitos– en un intento de arrancar el teatro de las manos de una clase, para devolverlo a la mayoría; pasar en fin, del divertimento al verdadero arte. Se intenta la profesionalización de sus integrantes, la creación de una línea estética original y la captación de un público estable y numeroso y para ello es necesaria la autosuficiencia económica, que en la sociedad donde se actúa significa también asegurarse la mayor libertad artística posible. Solo así, se podrá contribuir verdaderamente, a la creación de un teatro español acorde con el desarrollo del teatro europeo actual.”<sup>74</sup>

En el último número del año que abre esta nueva etapa en la revista, y bajo el título de “Rompeamos la baraja” -con un intencionado sentido figurado que no esconde la intención de las palabras que lo desarrollan-, expone Víctor Auz con clarividencia y valentía inusuales, y sin pelos en la lengua – que bien podría haber sido otro buen título- la situación real de nuestro teatro, y la más general de nuestra sociedad de esos últimos días de 1968.<sup>75</sup>

“En todas las épocas y latitudes se ha hecho necesaria la existencia de unos autores y compañías que, con una aparición agresiva y siempre lindante con la clandestinidad, agitaran las aguas mansas del panorama escénico. Generalmente han sido los períodos de decadencia los que han facilitado, porque lo necesitaban, el nacimiento de esos grupos renovadores, dispuestos a romper una tradición teatral en otros tiempos gloriosa, pero en aquel instante estacionada. Muy frecuentemente al cabo de unos años, estas agrupaciones se comercializaban, se acomodaban y eran sustituidas, en la batalla continua por el progreso escénico, por otras compañías que reaccionaban contra la situación que los antiguos inconformistas habían creado, o al menos, modificado. Pero esta caducidad en los intentos, no hace menos válida la función que, durante un período más o menos dilatado, han cumplido en todos los países de elevado nivel teatral, una serie de formaciones jóvenes y audaces. Las características más generalizadas en estos conjuntos suelen ser: su juventud física, y mental, y acendrado sentido del trabajo en equipo, suficiente preparación técnica, fe ciega en su misión, identidad entre su actividad escénica y su vida privada y, por último, el trabajar en una constante semiclandestinidad o, al menos, enfrentándose frecuentemente con el orden establecido, hasta que llega el momento de la total profesionalización de sus componentes. Cuando esto sucede de una forma individual, la compañía termina desapareciendo o perdiendo su carácter; si acontece de una forma colectiva, surgen fenómenos como el de Living Theatre (cito éste por ser conocido de nuestro público, pero hay bastantes más) en que se trabaja continúa con idéntico sentido, pero desde otros supuestos. Traslademos ahora estos enunciados a España y comprenderemos el motivo de la ausencia absoluta de movimientos de este tipo. Las experiencias que se han realizado, partían siempre de la carencia de gran parte de las condiciones señaladas en el párrafo anterior, como comunes a los integrantes de las compañías que han triunfado en otras latitudes. Nuestros esforzados renovadores han tenido la juventud y la fe en su misión necesarias, pero pocas veces ha prevalecido entre ellos el trabajo en equipo, rara vez aportaban la suficiente preparación técnica para acometer estas empresas, y sus vidas privadas, sus actitudes personales difícilmente estaban en consonancia con su actividad escénica...”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Yorick, 29, (1968), pp. 9-10

Como apostilla que refrendara la argumentación de Auz, reproduce *Yorick* unas palabras de Jovellanos que ya en 1790 diseccionaban con mejor literatura, más distancia y capacidad de síntesis, y menos espíritu crítico -pero no menos maestría-, parte del mismo gran problema nacional que exponía quejumbroso Auz, víctima quizá de una implicación mucho más directa.<sup>76</sup>

“Para exponer mis ideas con mayor claridad y exactitud, dividiré el pueblo en dos clases: una que trabaja y otra que huelga; comprenderé en la primera todas las profesiones que subsisten del producto de su trabajo diario, y en la segunda las que viven de sus rentas y fondos seguros. ¿Quién no ve la diferente situación de una y otra con respecto a las diversiones públicas? Es verdad que habrá todavía muchas personas en una situación media; pero siempre pertenecerán a ésta o aquella clase, según su situación incline más o menos a la aplicación o a la ociosidad. También resultará alguna diferencia de la residencia en aldeas o ciudades, y en poblaciones más o menos numerosas; pero es imposible definirlo todo. No obstante, nuestros principios serán fácilmente aplicables a toda clase de situaciones. Hablemos primero del pueblo que trabaja. Este pueblo necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse...”<sup>76</sup>

Como protagonistas de la segunda entrega de “Ahondado por España”, estrenada en el número anterior, encontramos al grupo catalán Cátaro, nacido en el instituto del teatro barcelonés, y patroneado por un más que colaborador de *Yorick*, Alberto Miralles. Podríamos suponer que es su influencia la que los incluía en estas páginas, sino fuera su trayectoria personal y la de Cátaro como grupo –inmerso en experiencias tan reconocidas en aquellas fechas, como la citada en este mismo estudio del estreno nacional del “Marat Sade” de Weiss, versión Marsillach- las que los hacían merecedores de esa inclusión como grupo de referencia de esas experiencias off que se hacían tan necesarias en la época. Como ideario de su fundación, el mismo espíritu lejano a cualquier tipo de estética o ética acomodaticia con la España oficial.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Yorick, 29, (1968), p. 11. “... En los pocos días, en las breves horas que puede destinar a su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos; basta que se le dé libertad y protección para disfrutarlos. Un día de fiesta claro y sereno, en que pueda libremente pasear, correr, tirar a la barra, jugar a la pelota, al tejuelo, a los bolos, merendar, beber, bailar y triscar por el campo, llenará todos sus deseos, y le ofrecerá la diversión y el placer más cumplidos. ¡A tan poca costa se puede divertir a un pueblo, por grande y numeroso que sea!”

<sup>77</sup> Yorick, 29, (1968), p. 50.

Otra acertada sección que nace con la renovación estilística y temática de la revista en esta segunda etapa, la constituye el glosario crítico que con el nombre de “El tímpano roto”, que firma Juan German Schroeder. Sin escatimar acidez, pone a cada cual en su lugar más allá de las buenas intenciones de nuestros teatrables, distanciándose de todos y cada uno de los elementos necesarios del hecho teatral, y del presunto abolengo cultural que se le presupone prejuiciosa y equivocadamente a la profesión, siempre del lado del público raso y de sus potenciales opiniones, finalmente las únicas válidas y pretendidas por el trabajo de todos. Como muestra, reproducimos una interesante reflexión en torno al estreno de “Marat-Sade”,<sup>78</sup>

“Piedad Salas, de Madrid, en carta a Blanco y Negro, después de expresar respetos a los superlativos elogios que la crítica ha dedicado a Marat Sade, sin reserva alguna, que ella enumera con su también respetable criterio, la clausura con un par de párrafos que tienen miga: Sin restar en lo más mínimo validez al juicio de los críticos, siempre respetable, no estaría de más pulsar la reacción del simple espectador, sin cuya presencia no existiría el teatro. Y sugiere: Convendría colocar un buzón donde los espectadores pudieran depositar su veredicto. Este procedimiento, muy “a la page” serviría de auténtica orientación a las directrices teatrales. Un excelente brindis, que el tímpano insinuó hace unos años en un coloquio de gallos de pelea: facilitar al público su acercamiento al suceso teatral, auscultar las razones que quedaron ocultas bajo el aplauso o la discrepancia; apear el envanecimiento de autores, intérpretes, directores y empresarios, incluso el del acomodador ruidoso, lograr que se recurra al elegante gesto del magisterio humanista: ¿Alguien de ustedes desea hacer alguna pregunta, desea alguna aclaración?...”<sup>78</sup>

citado y comentado ampliamente en páginas anteriores. Sirvan estas palabras para una necesaria actualización de los valores teatrales patrios, donde se observa que superados los inconvenientes políticos y sociales, siguen proliferando los mismos estetas que conciben fama y éxito endogámicamente, persiguiendo reconocimientos que ignoran la opinión del público más objetivo.

De este nuevo número, que inaugura el año y la treintena en la edición de *Yorick*, podemos extraer como contenido destacable el extenso y riguroso artículo que nos

---

<sup>78</sup> Yorick, 30, (1969), p. 71.

acerca al conocimiento de todas las técnicas teatrales –y sus derivaciones- conocidas, y consideradas como importantes hasta la fecha. Haciendo un recorrido histórico somero pero preciso desde la antigua Grecia, sobre los distintos antecedentes destacables, llega Miguel Alcáraz –autor del comentario y de la selección de los textos- a las más modernas contribuciones sobre el particular, destacando entre todas ellas aquellas últimas tendencias que tienden a defender y potenciar la agresividad como vía de expresión dramática y/o escénica útil, fiel reflejo de una sociedad víctima de las mayores atrocidades, que se empieza a acostumbrar a la violencia como código de conducta.<sup>79</sup>

“...tras el fenómeno de la guerra, comienza a surgir una toma de conciencia sociopolítica en el teatro. Piscator, con la colaboración de Brecht, consiguió en el Berliner un eficaz instrumento político. En Estados Unidos los Living Newspapers llevan la actualidad mundial a las tablas de la escenificación de noticias periodísticas. En este camino podemos la línea de teatro documento de Hocchuth, Kippart o Weiss. Tampoco murió la rama de violencia sembrada por Artaud. Arrabal y Jodorowsky, profundamente influidos también por la sombra faúnica de Sade, en cuya vida y obra vemos ya los futuros efímeros, la coducen al pánico, en una furia antitabú que llega hasta la repulsión y la obscenidad como armas teatrales. Brook y Marowitz dirigen el camino hacia la crueldad sobre el público. Una violencia más íntima es la de Grotowsky, de situaciones lineales.”<sup>79</sup>

Como paradigma de este nuevo lenguaje cita Alcáraz la experiencia del Living Theatre, según su opinión aglutinadores de todas las influencias expuestas, y que consiguen con el mejor criterio materializar lo que en otros casos solo se alcanza a un nivel teórico sin una coherencia práctica plausible sobre las tablas.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Yorick, 30, (1969), p. 6. “Últimamente esta tendencia se está propagando en muchos países, y ello es debido fundamentalmente a que esa evolución del actor y del director teatral hacia una conciencia de su posición y de su poder, lleva al deseo artaudiano de que ese individuo que está viendo la obra, se convierta inconscientemente en actor, con lo cual la idea contenida en ella, sea por un momento suya... Y debemos reconocer que la escena tiene, por su corporeidad, más fuerza agresiva que el cine, cuya competencia encauza hoy las ideologías estéticas de muchos directores teatrales. En el teatro de la violencia hay un hecho fundamental para el actor y el director y de ahí esa separación que he dado en la frontera de la pureza. El derecho de golpear al público.”

<sup>80</sup> Yorick, 30, (1969), p. 6. “Y ahora quiero hablar del Living Theatre. Llevando hasta el final el deseo de integrar actor y público, unido a una ideología anarquista, se llega a un “happening” conciente en cuanto a éste, y a una nueva visión de la palabra actor. Una comunidad místico-existencial que habla por medio del teatro. Utilizar la violencia por la verdad no es agradable. Es una nueva dimensión. El actor es autor.... Realmente solo puede hablarse de dos clases de actores: los del Living y los otros.”

El número 31 se le dedica a una nueva realidad que surge indómita sobre las tablas españolas: El teatro-cabaret. Son muchas y variadas las opiniones que busca *Yorick* para analizar y contrastar esta nueva modalidad -incluso fuera de España- pero de entre aquellos que critican abiertamente el género, quizás sean las palabras de Rodríguez Méndez las que con más desprecio desacreditan su supuesta creatividad, haciendo una comparación con el público de la época no exenta de una prepotencia insana.<sup>81</sup>

“Las transformaciones operadas en nuestra sociedad han hecho posible un nuevo concepto de palurdismo o aldeanismo. Invirtiéndose curiosamente los términos, de pronto nos encontramos con la vieja estampa del “paleta”, del hombre encerrado en el terruño anteriormente, transformada ahora en el obrero de la industria, poseedor de coche utilitario, informado de los acontecimientos mundiales por la televisión, espectador preocupado por encuentros de carácter internacional y curioso por las aventuras espaciales... Si nos detenemos a observarlo veremos como expone los mismos lugares comunes, los mismos principios morales, la misma visión de la vida...”<sup>81</sup>

Del mismo tipo de la que hoy día siguen haciendo gala algunos cómicos con esa conciencia endogámica ya comentada, queriendo elevar la cultura a aquellas cotas que jamás alcanzó ni alcanzarán otros tipos de cultura tan o más necesarias para el desarrollo de cualquier sociedad -la agricultura, por ejemplo. Es obvio que un pueblo que no fomenta y divulga su historia y su cultura -y dentro de ella su teatro- está condenado a su contrario, la incultura, el analfabetismo y la especulación que de ellos pueden hacer sus gobernantes. Pero aquellos que con tanta soberbia se posicionan en la cúspide cultural tampoco habrían de olvidar sus orígenes, los del cómico como bufón y último estamento en la escala social, denostado y vilipendiado por todos, cuyo único objetivo era entretener a las masas, entre otras, de agricultores. Quizá así acogerían un sentido más justo de la importancia real de unos y otros.

En el siguiente número, y de nuevo en la sección de “El tímpano roto”, Juan German Schroeder de nuevo propone y expone, por supuesto de una forma alternativa a lo oficial, pero de igual forma alejada de la línea habitual de *Yorick* -rigurosa pero normal\_

---

<sup>81</sup> Yorick, 31, (1969), p. 5. “... Sigue vacío de cultura, sigue rebañero, sigue cultivando un misticismo antes dirigido a divinidades paganas relacionadas con la tierra, ahora dirigido a divinidades industriales... Descendamos a lo concreto: al teatro... Debemos estar obligados a exponer nuestra duda ante el nuevo advenimiento... me siento inclinado contra este teatro-cabaret, que me parece más bien un medio de minimizar, de aguar y subvertir el valor del teatro...”

mente centrada en un punto de vista teórico del hecho teatral y sus consecuencias-, ahondando en necesidades sin duda novedosas, y que en muchos casos dotarían de algún práctico sentido a muchas anquilosadas estructurales mentales y/o teatrales. Es el caso del comentario que a colación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo trae a su sección con la excusa de un agraciado estreno de Els Joglars.<sup>82</sup>

“Nos hacemos eco por el éxito alcanzado por los mimos de ELS JOGLARS, que dirige Albert Boadella, en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo de Madrid. Y como tal Teatro Nacional de Cámara y Ensayo sería curioso que diese entrada a un experimento que puede tener una honda trascendencia social, dentro de las fronteras de la mímica, y es el de un teatro para los sordos. En las pasadas navidades ha actuado en Nueva York con piezas de interés para los niños, abundando en el público sordos de nacimiento. Un narrador explicaba a los desconocedores del vivo lenguaje de las manos qué es lo que sucedía en escena. El resultado fue realmente extraordinario y sorprendente, pues los niños seguían fascinados por los rápidos y expresivos movimientos y finalmente llegaron casi a comprenderlos automáticamente...”<sup>82</sup>

En este número 32, también nos encontramos con una felicitación a la que al apostre se convertiría en la publicación teatral señera en toda nuestra geografía teatral, *Primer Acto*, que en aquellos días celebraba su número 100. Este acontecimiento tuvo además de la felicitación, su comentario correspondiente en las páginas de *Yorick*, que alababa su labor, y casi vaticinaba el posterior éxito de la que en aquel momento era su única competencia.<sup>83</sup>

El número 33 se inicia con su argumento principal y recidivo -el teatro independiente como alternativa real a las obsoletas estructuras comerciales y oficiales- al hilo de un

---

<sup>82</sup> Yorick, 32, (1969), p. 44. “... Un objetivo que apunta hacia una actuación social del teatro, como el que comentamos, nos lleva a insinuar si no constituiría una auténtica finalidad idónea de un teatro nacional de ensayo, mejor dicho, de un teatro de ensayo de ámbito nacional, encomendarse una “función” de estas características, ejercer dentro de sí la siempre áspera y desagradecida búsqueda de experiencias y no limitarse a ofrecer “cámara” y una tribuna para desfiles, si bien interesantes, apoyados en esfuerzos ajenos. No es que consideremos negativa su actual orientación ¡Dios nos libre!, solo sugerimos que amplie su propia ejecutoria, que arriesgue su disciplina, en andadura quijotesca...”

<sup>83</sup> Yorick, 32, (1969), p. 56. “La revista colega Primer Acto ha sacado a la calle su número 100. Precisamente por ser Yorick la única otra revista de teatro que se edita en España, podemos calibrar justamente el significado de esta efemérides. Porque cien números -1957-1969- indican una lucha tenaz, un esfuerzo diario, una voluntad inquebrantable... Sinceramente felicitamos a Primer Acto en la persona de Pepe Monleón, su fundador y alma, con la esperanza de que siga muchos años en la dura brega.”

nuevo estreno con profundos y enraizados aciertos éticos y estéticos, que dan lugar a un análisis exhaustivo con sus protagonistas<sup>84</sup>. Destacamos las opiniones de Mario Gas, en torno al hecho de la independencia en general, como a las más concretas reflexiones sobre su situación personal y profesional en ese contexto.<sup>85</sup>

“Plantearse el trabajo teatral inscrito en el marco de la organización independiente en una ciudad como Barcelona, supone –debería suponer– la superación de una disyuntiva: una *elección*, no obstante, no es cierto dadas las circunstancias especialísimas en que se desarrolla la actividad teatral en nuestras latitudes. En realidad no existe TEATRO INDEPENDIENTE como actividad definida y sistemática; a lo sumo funciones de teatro aisladas ofrecidas en régimen no comercial. Funciones que por lo general – no nos engañemos con trascendentalismos– no llegan siquiera a cumplir los mínimos requisitos que les son indispensables a todo espectáculo artístico... En el triste panorama de nuestro TI se trabaja a contrapelo, después de la oficina, la universidad, la fábrica... la ocupación profesional. Por lo general nos quedamos en un teatro que en la práctica es consumido por minorías familiares ...”<sup>85</sup>

Deja Gas un listado más que completo de las preocupaciones y ambiciones de su juventud, pero puestos a elegir, rescatamos la siguiente, por no haber perdido – tristemente– vigencia ni actualidad en el vaticinio ni en la reflexión, aunque el contexto no sea ni mucho menos tan nefasto como el de entonces.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Yorick, 33, (1969), p. 4. “EDITORIAL. Una vez más Yorick se ocupa específicamente del Teatro Independiente. Es indudable que el estreno de “Tot amb patates”, de Arnold Wesker, en versión catalana de Jordi Bordas, tiene un significado que va más allá de la obra en sí. A través del trabajo de Mario Gas y a través de la “mesa redonda” sostenida con elementos determinados de este campo teatral, hemos pretendido ahondar más, si cabe, en el tema y llevar un poco de luz, de orientación dentro de su actual circunstancia...”

<sup>85</sup> Yorick, 33, (1969), p. 9 “...Frente al teatro profesional en su actual estado, el teatro independiente debería crear un nuevo sentido de lo *profesional*. Un neoprofesionalismo. Un replanteamiento serio y eficaz sobre el actor, el público, el espectáculo en sí y la función del teatro. El TI, hoy, en España, debe ser un teatro de combate, de grito –no agarrotado–, vivo y nuevo. No admito el TI como paso previo para la inscripción en el campo comercial, ni como solaz para después del trabajo, ni como refugio de mediocridades, resentimientos o agarrotamientos pseudopolíticos. Por desgracia, hay que reconocer, que el TI actualmente es un cúmulo de lo que he apuntado... De lo dicho se desprende que no estoy de acuerdo con los métodos de trabajo utilizados...”

<sup>86</sup> Yorick, 33, (1969), p. 9. “El teatro no ha logrado salirse de las candilejas, no ha logrado escaparse de los ecos de sociedad, de las tertulias de café, se ha quedado en la minúscula, en la satisfacción de mentes ególatras y narcisistas. Y de todo ello tienen la culpa las generaciones que nos preceden. Y si dentro de unos años todo sigue igual o análogo y no se ha logrado superar el progreso natural que conlleva el devenir del tiempo, que nos lo achaquen a nosotros, los que hoy nos quejamos y dudamos de todo lo que nos ha precedido. Y nos quejamos PORQUE NO NOS GUSTA”



Se inaugura en este número una nueva sección, que resume en el título la intención: “Biblioteca Documento”. El primero de estos amplísimos documentos lo firma Francisco Nieva -bajo el sugerente título de “La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia”– en el que cuestiona indefectiblemente el teatro y su sentido en los albores del S.XXI. Con la misma objetividad y clarividencia que utilizaba Gas anteriormente para prever pocos cambios en un futuro próximo -que hoy es presente-, Nieva insiste en la poca efectividad de un arte anquilosado sujeto a una estructura endogámica que solo aporta ya socialmente dentro de los estrechos límites del público que lo consume, y que se ve impotente ante el nuevo y potente competidor patentado por Lumière, que dentro del mismo código parece hecho a imagen y semejanza no de un estrato social, sino de las necesidades y profundas convulsiones del ente social en general, con cuyos cambios se mimetiza sin dificultad, convirtiéndose en ese espejo autorizado que consumen las grandes masas.<sup>87</sup>

“Se puede llegar a la conclusión, tras una meditación profunda, que el estado natural del teatro es de crisis. Yo creo firmemente que cuando el teatro no está en crisis algo hay que no marcha en su sistema de devenir perpetuo, algo se ha estancado y ha perdido eficacia frente a la sociedad que refleja. Por ello me atrevo a afirmar que en este momento y en casi todas partes, el negocio del teatro, perfectamente asimilado por el sistema económico y social de la asimilación en serie, no es un negocio en crisis. A nivel técnico y profesional existen organismos cuya eficacia artística es realmente virtuosista. Bastaría un amplio viaje a través de los teatros de Europa y América para comprobar a qué grados de perfección interpretativa y de puesta en escena se ha llegado en muchos de ellos. Asimismo existen públicos cuya afición y respeto por el teatro son también ejemplares. Pero de todo este cúmulo de perfecciones emana, sobre todo de ciertas minorías, la convicción firmísima de que en líneas generales el teatro actual no es ni mucho menos el fiel representante del hombre de hoy ni en su vertiente ética ni estética. Hay épocas más favorables que otras al desarrollo de las diferentes vertientes del arte... Para todo esto existe una explicación tanto en el terreno de la técnica como en el de la sociología. No hay duda de que el invento del cine nos ha dado una nueva medida del trabajo del actor al poder mirar en sus ojos, como el más cercano interlocutor, la fingida reacción frente a un hecho determinado...”<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Yorick, 33, (1969), p. 20.

Sentadas las bases de su escepticismo básico respecto a la función social del teatro, prosigue Nieva destripando aquellas realidades más controvertidas dentro de un discurso que toca todos los “clásicos” de la moderna teoría teatral. Merecen la pena rescatarse muchas de sus reflexiones, sobre todo aquellas que atañen directamente a cuestiones aún no resueltas en el arte de Talía, y que constituyen una vacuna contra el ego de cualquier iniciado que quisiera considerarse protagonista de un arte supremo. Una cura de humildad, que centra su análisis en el inevitable fraude de las vanguardias y sus búsquedas, la de un público propio, incluida.<sup>88</sup>

“... Por ello creo que el estado actual del teatro no es de crisis, a pesar de las apariencias, no es de crisis sino que es un estado epigonal esforzadamente mantenido. En un “statu quo”. Dentro de ese “Statu quo” se produce un fenómeno que hemos dado en llamar vanguardia. Y en general esta vanguardia se propone problemas la mayor parte sin salida, simples glosas y variaciones entretenidas dentro de un área cerrada. Por ello también pudiera hablarse de una esclerosis de la vanguardia, pudiera denunciarse como un academismo. También la vanguardia limita su lenguaje a la captación del único público disponible, quizás inconscientemente. Comparemos el teatro moderno con otras artes más emancipadas de una tan particular presión y condicionamiento, dentro del mismo sistema económico y social... A pesar de que parezca menos evidente en un país tan poco musical como el nuestro, un aficionado musical puede tener preferencias que llamaríamos arcaizantes, puede gustarle exclusivamente la música sinfónica de corte romántico y conocemos a muchos asiduos asistentes a conciertos cuyos gustos se detienen en Brahms o en Mahler, repudiando desde lo más profundo de su alma a Boulez o Stockhausen...”<sup>88</sup>

El número 34 inaugura otra nueva sección con clara intención y vocación divulgadora y publicitaria que no esconde el título: “Yorick promociona”. Según Miguel Alcaraz – promotor de la misma- pretenden sacar a la luz aquellos grupos y autores interesados en

---

<sup>88</sup> Yorick, 33, (1969), p. 21. “...pero, no obstante, si asisten a una sesión de cine cuyo fondo musical explota los hallazgos expresivos de la música electrónica, no sólo no abandonan la sala sino que de algún modo aprueban su aplicación; asimilan con gran naturalidad sonidos y ritmos inhabituales aunque no siempre le apliquen el nombre de música...Es cierto que ni la novela ni la poesía actual ofrecen cambios tan radicales y se podría afirmar que el teatro como arte literario en gran medida, sigue sus pasos en una época en que se desarrollan a ritmo muy diferente unas artes que atañen a otros sentidos y cumplen otros fines respecto a la sensibilidad...”Es de suponer que cierto grado de represión en la evolución de la escena moderna proviene de la estructura económica que la sostiene. Las vías de experimentación en contacto directo con el público son muy estrechas, están sumamente condicionadas por una necesidad de seguridad extrema; porque incluso en el terreno de la programación con vistas a la pura educación popular se sigue un criterio que domina la mayor cautela...”

confrontar sus textos públicamente, y a la vez publicitarse desde sus páginas con un resumen de sus trayectorias y los porqués de sus cosas estrictamente teatrales o simplemente vitales. De entre todas las semblanzas recogidas en este primer número, reproducimos la de Juan Potau Martínez -colaborador de la revista- apoyada en algún extracto de su “Didáctico Pirandello”.<sup>89</sup>

“Nacido en Barcelona en 1945. Desde pequeñito muestro especial interés y predisposición hacia el campo de las letras, entonces claro está, no podía fallar, después del bachillerato, empiezo a estudiar Peritaje Mercantil, que abandono y luego un intento de Peritaje Industrial que corre la misma suerte, pasando pues a engrosar la lista de vocacionalmente cachondos. Al fin curso los tres años de interpretación en el Instituto de Teatro de Barcelona. Encuentro allí terreno de cultivo propicio para mis bacilos e insisto. Monto en 1966 unos episodios de Terror y miserias del tercer Reich de Brecht y en 1967 un Didáctico Pirandello...”<sup>89</sup>

Tras todos los textos seleccionados Miguel Alcaraz desarrolla una nota a modo de conclusión que persigue clarificar sus objetivos, y ensalzar otra vez la intención integradora de los primeros seleccionados, incidiendo en la necesidad de confrontar y fusionar su trabajo estrictamente literario con aquellos a los que va dirigido, y que podrían satisfacer completamente con la puesta en escena sus capacidades reales así como sus más que justas pretensiones como dramaturgo.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Yorick, 34, (1969), p. 18-21 “...Realmente llegué al teatro con una rara mezcla de juventud, vocación, confusión y algo de inadaptabilidad –uf- que seguramente bien agitada posibilitaba mis deseos de ser actor...Considerando el teatro como un todo, no podía quedarme ya en una faceta. De ahí mis deseos para conocer los máximos aspectos posibles dentro de la labor teatral. Tanto en el terreno teórico –ensayos, texto, historia- como sobre todo en el práctico –regidor, montaje, dirección- para tener que ir forzosamente en un intento de sintetizar todas las experiencias en la función de autor. Y ahora me atrevo a afirmar que no considero factible la existencia de un autor teatral, sobre todo hoy en día, que no haya vivido las experiencias comentadas. Las considero indispensables...”

<sup>90</sup> Yorick, 34, (1969), p. 22. “...Pero sin hablar ya del campo profesional, comercial, con cuyo apoyo no sueño siquiera ¿cuántos grupos noveles estrenan obras noveles? Creo que pueden contarse con los dedos de una mano. Por otra parte, un autor no puede enviar a censura su obra por sí solo, debe ser remitida por un grupo autorizado. Algunos, como Miralles, por poner un ejemplo crean por su cuenta un grupo para la presentación de su obra. No basta, creo. Y ahora y desde aquí, y remitiéndome al editorial, quiero hacer una llamada a todos los grupos teatrales de España: En vuestras manos está nuestro teatro, de hoy y de mañana, hay autores, lo afirmo y deben ser estrenados, y que conste que no pienso en mí al decir esto: las obras aisladas no son más que muy poca cosa, siendo lo importante, lo fundamental, el movimiento de toda una generación que tiene cosas que decir y que no debe callárselas...”

Dos son los contenidos fundamentales que anuncia el número 35 en su portada: USA Teatro radical, y la publicación del texto íntegro de “Los cenci” de Antonin Artaud. El editorial justifica la inmersión en la realidad norteamericana de la época, buscando los orígenes de la profunda transformación experimentada en pocos años en la evolución “radical” que habían sufrido los métodos interpretativos a partir del nacimiento del Living Theater y sus rápidos continuadores.<sup>91</sup>

“Dentro del teatro experimental han surgido en USA, durante los últimos diez o quince años, una serie de grupos que hicieron del teatro un modo de vida y un vehículo de ideas: un teatro que no representa, sino que vive. El Living Theater fue el primero de estos grupos; más tarde y a partir del Living, nació el Open Theater, luego, paulatinamente muchos más. En 1969 se formó el Radical Theater que asocia grupos experimentales que viven de modo comunitario, comparten una pobreza voluntaria y viven y expresan sus ideas mediante el teatro. Son el ejemplo vivo de una nueva actitud de vida y de un nuevo concepto del arte escénico. Combaten el sistema de consumo basado en valores puramente materiales en favor de un sistema más humanizado, más libre, más justo... Es evidente que estos nuevos grupos aportan un elemento nuevo que obliga a un replanteo de la tradicional división que separaba al actor comprometido del que no lo estaba...”<sup>91</sup>

Bajo el título de “¿Revolución en el Bronx?”, Eleonore Lester, deja que Saúl Gotbield,<sup>92</sup> exponga con toda su verbigracia lenguaraz e incisiva las razones y motivos por los que el Living Theater escogió el Bronx como sede central de sus operaciones, pese a que en aquellos momentos, por su trabajo y sus éxitos internacionales pudieran equipararse a los de cualquier gran producción de Broadway. Concluye Gotbield con una aseveración premonitoria sobre cuál será el papel del teatro como elemento instigador de un nuevo orden en las relaciones entre las diversos estamentos sociales del Bronx.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup>Yorick, 35, (1969), p. 4.

<sup>92</sup>Yorick, 35, (1969), p.7. “...melenudo, barbudo, poeta, anarquista y empresario de este emergente movimiento del teatro radical, pronunció la predicción un día de la semana pasada, cuando miraba a través de las heladas ventanas de sus “cuartel general”, uno del amplio repertorio del teatro radical en la calle once de la segunda avenida...”

<sup>93</sup>Yorick, 35, (1969), p. 7. “En el Bronx está a punto de aparecer una confrontación entre la institución pública y las fuerzas disidentes en este país dentro de pocos años. Ahora no sé si esa confrontación será sangrienta o no, pero estoy seguro de que el teatro será el principal arriero de esta revolución...”

En el número 36, penúltimo del año en curso, encontramos en el editorial las disculpas por el retraso en la edición. La más que justificada causa que tenía el equipo redactor en la demora, sobradamente se amplía como addenda al editorial, que cauteloso se adentra en las excusas sin ahondar en la herida.<sup>94</sup>Se publica en la siguiente página el texto íntegro del expediente abierto a la revista por sus supuestas oscuras intenciones con el objeto de subreptir el orden moral establecido.... Puntos suspensivos.<sup>95</sup>

“El Ilmo Sr. Director General de Prensa, ha dispuesto que se instruya expediente sancionador al Director de la Revista Yorick por los hechos y circunstancias que a continuación se expresan. En consecuencia el instructor que suscribe formula a Ud. el siguiente PLIEGO DE CARGOS Publicar en el número 34 de la Revista Yorick, correspondiente al mes de mayo de 1969, en las páginas 28 y ss la obra teatral titulada Sinfonía teatral para dos cuerpos solos. Despojos de una noche de amor, que apreciada en su contexto general, las situaciones narradas, frases que inserta -en especial, las de las página 29 y columnas primeras de la página 30 y 31- asimismo por las acotaciones en cursiva, en las que el autor indica a los actores a los actores las situaciones, puede suponer infracción del artículo segundo de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, en lo que se refiere al debido respeto a la moral...”<sup>95</sup>

Dicho esto, el contenido real y destacable de este nuevo número de *Yorick* es, como se anuncia en la portada -que se puede prestar a una segunda intención, habida cuenta del accidente ocurrido con las autoridades censoras...- la picaresca, y como principal protagonista de la misma, como tampoco podía ser de otra manera, Francisco de Quevedo. Se reproduce en este número el texto de “Burlas, sueños y alegorías”, espectáculo basado en una selección de textos quevedianos, que se estrenó bajo la dirección de María Luisa Oliveda. Tras la experiencia, es la propia Oliveda quien repasa en las páginas de *Yorick* los porqués del espectáculo y el camino que le condujo a él.

---

<sup>94</sup>Yorick, 36, (1969), p. 4. “...Hemos recibido el expediente abierto a Yorick por la publicación de dos determinadas obras en el número de *Yorick promociona*. A este motivo se debe el retraso de este número - una inevitable tendencia a la autocensura impuso ciertos cambios y aplazamientos- y a una lógica preocupación por el futuro de la revista -pendiente aún del “resultado” de aquel, peligroso siempre dada la precaria situación económica de Yorick- amén de otros graves motivos que luego fueron surgiendo...”

<sup>95</sup>Yorick, 36, (1969), p. 5.

Sintética, pero precisa la semblanza que del personaje hace para acercarnos a las razones de su elección como autor teatral, toda vez que desde algunos foros habían cuestionado la elección.<sup>96</sup>

“Tras la primera de las representaciones del espectáculo basado en textos originales de D. Francisco de Quevedo y Villegas, un espectador manifestó haber encontrado esa selección algo femenina. Ello me hizo pensar que, ciertamente, eso debe ser así, puesto que cuando la hice no me presioné en absoluto intentando singularizar al Quevedo político, al abrumado por su religión, al cínico amargado, al estoico, ni tan siquiera al terriblemente honrado. No, simplemente fui separando todo aquello que realmente me impresionaba, esforzándome tan solo por hacer llegar lo que a mí me había entusiasmado. En unos meses llegué a obsesionarme con su casi grotesca figura de alma tan grande. Estoico ante las adversidades, misógino, satírico y serio, defensor de España hasta los huesos, mortal enemigo de la mujer, y sin embargo, enamorado de ella.”<sup>96</sup>

Termina el año con un número a caballo entre el casi extinto 1969, y el inicio de una nueva década. Será este año el del ecuador en la trayectoria de *Yorick* como publicación, y empieza el número reproduciendo en toda su integridad la sentencia que pone fin al expediente abierto a la revista tras la publicación del número 34, incidente ya citado anteriormente.<sup>97</sup> Antes de eso, también se publica el pliego de descargos morales con que María Cruz -directora y responsable moral y última- responde a las supuestas acusaciones<sup>98</sup>. Como corolario público de vergüenza general para los inculpados en el particular, obliga la ley a publicar justo después de la misma los nombres de los máximos responsables de la afrenta contra el orden moral resuelta.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Yorick 37, (1969-1970), p. 15

<sup>97</sup> Yorick 37, (1969-1970), p. 4.

<sup>98</sup> Yorick 37, (1969-1970), p.4. “...Que en tiempo y forma D<sup>a</sup> María Cruz Hernández Alvariño en su calidad de directora de la revista YORICK contestó al pliego de cargos, alegando sustancialmente lo siguiente: 1º Que resulta hartado delicado enjuiciar una actitud como atentatoria al respeto debido a la moral por lo que tiene de relativo y subjetivo tal enjuiciamiento. 2º Que la revista Yorick se edita para un público de minorías de alta preparación e inquietud espiritual, al que sería ridículo tachar los escritos. 3º Que el propio Ministerio de Información y Turismo sane las exigencias culturales de este grupo de ciudadanos y para eso crea las salas de Arte y Ensayo y celebra Festivales de Teatro, Cine, etc...precisamente porque sabe que al ir dirigido a un público selecto para nada queda afectada la moral...”

<sup>99</sup> Yorick 37 (1969-1970), p.4. “En cumplimiento del art. 21, en relación con el art. 24 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta, publicamos a continuación los nombres y apellidos de los órganos rectores de la Revista: .....”

Del contenido estrictamente teatral, destacamos -en un número casi exclusivamente dedicado a la expresión corporal y sus imbricaciones- una nueva sección llamada “27 preguntas”, cuestiones que se dividen entre dos invitados, y que procuran cultivar el género de la pregunta directa e incisiva que busca una respuesta igualmente sintética, dentro de la generalidad y ambigüedad de los constructos y vaguedades que pretende ilustrar, buscando más un punto de vista ocurrente, que una respuesta suficiente y válida, aunque sea éste un terreno que estará dentro de las posibilidades de expresión y concreción del entrevistado. Reproducamos algunas de las reflexiones de los dos primeros invitados José Montañez y Albert Boadella, entonces ya actor, dramaturgo, creador y alma parlante de Els Joglars.<sup>100</sup>

“José Montañez 5. ¿A qué espectador te diriges? A todos los que quieran acudir a mis espectáculos. 6. ¿A qué espectador quisieras dirigirte? Pienso que es un error intentar dividir a los espectadores por clases sociales -si es a eso a lo que quieres referirte-, ya que siempre he creído interesante dialogar. (porque los espectáculos teatrales deben ser un diálogo entre actores y público) con un público inteligente, no con cretinos o imbéciles. Tengo experiencias concretas con públicos universitarios, burgueses, obreros, intelectuales, de capital, de barrio, de pueblo, etc...que han reaccionado ante mis espectáculos de una manera abierta y sin reservas ni prejuicios, lo cual no obstaba para que los discutieran en un diálogo franco y válido. Pero, entre este público, ha habido siempre quien se ha cerrado a todo diálogo, juzgándose no por lo que yo había hecho, sino por lo que aquel o aquellos consideraban que debía haber hecho...10. ¿El teatro es un arte? ¿De quién y para quién? Evidentemente. Toda manifestación del hombre que corresponda a la ordenación de unos elementos de acuerdo con su intelecto debe considerarse un arte. En realidad, la actitud del artista es un enfrentamiento con la naturaleza para ordenarla, interpretarla y explicarla... 12. ¿El teatro es un compromiso? Vivir es un compromiso. Albert Boadella. 14. ¿De todas las épocas teatrales cuál te parece la más pura? No creo que exista una época teatral que podemos considerar como pura 15. ¿Cuál fue la más que más llegó al público? El único teatro que realmente llegó al pueblo fue el teatro griego porque era obligatorio 16. ¿A qué círculo social pertenece el hombre de teatro? Creo que no pertenece a ningún círculo social. En un tiempo le fue negada la sepultura en lugar sagrado y actualmente continúa considerándosele un elemento “outsider”...”<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Yorick 37, (1969-1970), p.20.

### 2.2.2. Del tardofranquismo a la transición (1970-1975).

Adoptada la anarquía en la publicación se abre un nuevo número ya íntegramente setentero, y que abarca según reza la portada los meses de febrero y marzo. Retomando la sección de “Ahondando por España”, se le dedica ésta primera de 1970 al Teatro Estudio Lebrijano, al que Miguel Pacheco dedica bellas palabras de presentación,<sup>101</sup>

“Allí donde una barba atrae a un grupo de niños, allí donde les parece lógico que su teatro triunfe en Palma de Mallorca, porque “toa su gente tiene mucho arte cantando jondo”, allí donde ciertas estructuras permanecen inamovibles, me encuentro con el oasis, insólita España, del Teatro Estudio Lebrijano; un grupo de gente que ha logrado ver más allá de sus costumbres e intenta proyectar esta visión: “Partimos de una inquietud personal de comunicación de ideas, dirigidas directamente a nuestro pueblo, Lebrija.... Esta exposición de ideas es con el fin de provocar un toma de conciencia de problemas concretos como el caciquismo, la emigración, el asma religioso...”<sup>101</sup>

para posteriormente, profundizar en el trabajo de la compañía sevillana, y su ascendente trayectoria. Desde la valentía que exigían los tiempos, consiguen superar las exiguas fronteras de su pueblo natal, para llegar en un corto espacio de tiempo a muchos otros escenarios patrios, casi inalcanzables para otras compañías humildes y, por supuesto, desconocidas.<sup>102</sup>

“...porque nos gusta, porque nos ponemos en contacto directo con la gente, es testigo y testimonio de una vida que criticamos; porque con él protestamos hasta que nos dejan; porque mientras sigan existiendo exprimidos y explotados, el estarse quietos, mirando al cielo o a las estrellas, nos parecería sencilla y llanamente un crimen...¿Algún agobio que se pueda explicar? Preferentemente el desprecio y la falta de apoyo por parte de las autoridades locales, llegando incluso a prohibirnos lanzar propaganda y en una ocasión a suspendernos una representación...”<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Yorick 38, (1970), p. 67. “Su historial es corto en días pero largo en hechos, empezando por Camus y Miller en 1966, pasando por Arrabal, Olmo y Múñiz, y terminando el año 1969 con los montajes Auto de la compadecida de Saussuna, Noviembre y un poco de hierba de Gala y repetidas representaciones de una nueva versión de Oratorio, de Alfonso Jiménez y de Un féretro para Arturo de Jordi Teixedor (publicada en Yorick). Nos hemos presentado con nuestros bártulos en Trebujena, Sevilla, El cuervo, Ubrique, El bosque, Ibiza, S. Vicente (Ibiza), S. Antonio y Sta. Eulalia, también en Ibiza, Jerez de la Frontera, Puerto de Santa María, Puerto Real, Sanlúcar, Palma de Mallorca, La rinconada y algún cortijo de La encinilla. Y tenemos actuaciones pendientes en Barcelona, Madrid, Málaga, Salamanca, Mérida y varias más.”

<sup>102</sup> Yorick 38, (1970), p. 68.



El primer número primaveral, correspondiente al mes de abril, recoge un desglose exhaustivo de un acontecimiento en el que, como reza el editorial, *Yorick* se siente protagonista y voz autorizada del mismo: “Está en el ambiente la revalorización -pese a quien pese- del autor joven español. El profesor G.E. Wellwarth, autor de “Teatro de protesta y paradoja”, viene a España a escribir sobre la nueva dramaturgia de nuestro país; en Tarragona se celebra el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo y nuestro colaborador Alberto Miralles ha organizado -contando con el apoyo de Carlos Lloret co-representante del Teatro Romea de Barcelona- un ciclo de Teatro Español del que *Yorick* da prosa puntual...” Amparado en el suceso, pequeño por su extensión -solo tres grupos y ocho autores-, pero grande por la significación y las posibilidades de continuidad, se dedica el número en su totalidad a ampliar opiniones sobre el particular, ofreciendo una panorámica de los problemas que coartaban el conocimiento y la consolidación de alguno de aquellos nombres de una nueva y necesaria generación de escritores de teatro. Aunque son sin duda las respuestas a dos cuestiones con las que *Yorick* somete a los elegidos a una minientrevista, las que mejor definen a sus protagonistas y sus verdaderos problemas.<sup>103</sup>

“1. ¿Crees que es mejor realizar tu labor dentro o fuera de España? 2. ¿Qué impedimentos encuentras en España para darte a conocer y realizar el trabajo que deseas como autor? Juan A. Castro. 2. ¿Dificultades? Todas. Las estructuras de toda índole de nuestra vida nacional, son obstáculos para el desarrollo de una labor creativa y sincera. A veces se abre un resquicio (II Campaña Nacional de Teatro) , pero se cierra pronto. Mientras, yo seguiré trabajando y esperando. Alberto Miralles 1. Los condicionantes represivos, naturales e impuestos, limitan la creación, máxime cuando en mi caso es experimental. Pero el extranjero posee el peligro de la lejanía que deforma los temas. Salir, airearse y volver a la carga. 2. El burocrático, el temor de la Administración que “por el si acaso” no permite cosas permisibles y las no permisibles tampoco, con lo que se frena el diálogo...”<sup>103</sup>

En un número bimensual que ocupa los meses de mayo y junio, y en el que destaca por encima de los demás contenidos un casi monográfico dedicado a la figura Arthur Adamov -como origen y precursor de las bases que ayudaron a Brecht a desmontar los

---

<sup>103</sup> *Yorick*, 39, (1970), p. 14 y ss.

antiguos cimientos de la teoría teatral que traían causa aristotélica. Pero siguen siendo las opiniones que se vierten en y desde *Yorick* las que no dejan indiferentes al lector, al punto de tampoco dejar indiferentes a los censores, como se ha comentado. Todo se corresponde dentro de la coherencia que se aglutina alrededor de una línea de velada protesta que se fue afianzando desde sus orígenes. Pero sorprende que tras el incidente con el censor comentado en números anteriores, se siga reclamando desde sus páginas una apertura en relación a los nuevos tiempos que se intuían en el horizonte de las ilusiones de muchos, y en el de aquellos retrógrados que preveían el fin de un ciclo de la historia de España. Unos y otros se posicionaban en un escenario incierto, lleno de incógnitas políticas y sociales pero en el que cada día saltaba una nueva discrepancia fundamental que hacía retroceder en sus intenciones aperturistas a los sectores más estrictos del régimen. En ese contexto es en el que habría que valorar la valentía de las palabras de los editores de *Yorick*, que vuelven a abrir este segundo número primaveral con un alegato en defensa de la libertad de expresión, intentando mantener un tono lo suficientemente ambiguo como para no molestar más allá de lo legalmente establecido entonces.<sup>104</sup>

El número veraniego lo dedica en esta ocasión *Yorick* a analizar un fenómeno podríamos decir que marginal en el universo teatral, pero que en la figura de Carlo Fabretti, alcanza su máxima eficacia teórica y práctica: La ciencia ficción. Fabretti se había hecho un nombre pese a su juventud, y estaba alcanzando un peso específico -al menos en el plano teórico y crítico-, ejerciendo su labor más allá de sus propias fronteras intelectuales, y apadrinado por algunos nombres de los aquí citados como referencias del momento teatral patrio. Su condición de inmigrante en tierra extraña -

---

<sup>104</sup> Yorick, 40, (1979), p. 3. “Cuidémonos de esa falacia que asegura que todo aquellos que por la frecuencia de su manifestación se convierte en tópico debe ser abandonado, incluso cuando se trata de una injusticia, un abuso o una guerra. En nuestro caso hablamos de la censura. Ella, pesea todo, no debe paralizar nuestra acción, al contrario, debe ser el barómetro de nuestra eficacia. Ese argumento de que en todos los países existe censura, además de falso por su enunciación absoluta, es la gran píldora anticonceptiva de la creación literaria, pues aceptando la situación, ya no intentamos cambiarla, oprimidos por el peso de la máquina estatal. Inesperadamente en España se ha producido una coincidencia de casos en los que de una manera u otra, la censura interrumpió actividades y abortó proyectos por lo que otra vez, se ha puesto en el ánimo de todos el tema, para nosotros capital, de la censura. Es misión del intelectual analizar la realidad de su entorno y manifestar su desacuerdo si la situación en que se vive puede ser mejorada. Y quien vea en ello subversión y no crítica orientadora para mejor progresar, es que su reloj se detuvo en 1939.”

condición nada habitual, o bastante menos de lo que lo es ahora- le hacían poseedor de un universo particular que proyecta en las preguntas que le lanza *Yorick* intentando acotar las razones más básicas y profundas de sus porqués para elegir la ciencia ficción como género,<sup>105</sup>

“¿De dónde eres? De Bolonia, Italia. ¿Edad? Veinticuatro años. ¿Qué has estudiado? He realizado estudios de ciencias exactas e ingeniería en Madrid, donde resido provisionalmente. ¿Experiencias literarias? He publicado cuentos y artículos de fondo en casi todos los diarios de Madrid y en varias revistas. ¿Qué haces ahora? En la actualidad soy colaborador fijo de *La codorniz*. ¿Por qué escribes ciencia-ficción? Sobre todo porque, como he manifestado en varios artículos, considero que lleva implícitas grandes posibilidades críticas y concienciadoras. Creo además que la CF -a través de sus diversas manifestaciones- puede captar un público muy amplio, por lo que su eficacia potencial me parece muy digna de ser tomada en cuenta...”<sup>105</sup>

aunque es antes de la entrevista donde se extiende con profundidad y verborrea latina, como aval necesario para las defensas de sus tesis.<sup>106</sup>

Vuelve el curso teatral y en el número de septiembre encontramos un recorrido exhaustivo por la cartelera barcelonesa, sus contradicciones, y sus acontecimientos venideros, hecho que aprovecha *Yorick* desde el editorial para volver a traer a sus páginas el tan traído y llevado argumento de la crisis teatral, dentro de las estructuras y posibilidades de la industria del entretenimiento general, donde voraces competidores

---

<sup>105</sup> *Yorick*, 41/42, (1970), p. 8.

<sup>106</sup> *Yorick*, 41/42, (1970), p. 4. “*La consigna es: Ampliar el área de la consciencia. Allen Ginsberg*. Un argumento tan difundido como superficial en contra de la CF es el de que se trata de un género de evasión, que al trasladar al lector a un ambiente fantástico, lo induce a “eludir” la realidad, a sustraerse a sus compromisos individuales y colectivos. Si bien esta acusación es válida para una ingente cantidad de subproductos... su arbitraria generalización a la CF misma como planteamiento, enfoque, actitud mental es más que absurda, gratuita y reaccionaria. Lo fantástico -siempre que sea fruto de un esfuerzo intelectual serio y honrado- no sólo no se opone a la realidad, sino que, al permitirnos considerarla a la luz de sus latencias, de sus posibilidades implícitas, o de sus alternativas, se convierte en su contrapunto crítico, en su complemento dialéctico... La fantasía no es lo contrario de la realidad: es la realidad misma que se rebela contra sus deformaciones -la rutina, el conformismo, la aceptación de lo establecido- contra sus hijos bastardos que pretende encajonarla en grotescos esquemas...”

ganan terreno en detrimento del arte de Thalía.<sup>107</sup>

“Tras la pregunta, ¿existe un verdadero responsable de la crisis sociológica del fenómeno teatral? Indagamos para hallar una causa, externa o interna al mismo, capaz de justificar el hecho. (TV, cine, público, empresario, actor, autor...). Mientras el teatro “comercial” en Barcelona, se obstina, en ofrecernos una mercancía (El visón volador-Supervodevil, No despiertes a la mujer de tu prójimo, ¡Risa y sexy!, El agujerito – Picante y divertida) ética y económicamente invencibles. Quizás el fatídico sino que rige un futuro tan incierto para el teatro profesional, pudiera transmutarse positivamente, si los responsables de la programación de la temporada teatral tuvieran presente un concepto más digno de los valores humanos en el momento de la elección de los espectáculos a ofrecer, y , en consecuencia no desecharan obras de teatro con las cualidades suficientes y necesarias para constituir un espectáculo auténticamente popular.... Perdonen, pero ¿existe realmente una programación de la temporada teatral 1970-1971?.”<sup>107</sup>

En su labor divulgativa de aquellos nuevos autores desapercibidos para la corriente teatral oficial, y desconocidos para el público de teatro por su novedad como dramaturgos, o su escasa repercusión en las carteleras, se ocupa *Yorick* en este número de Jordi Teixidor, del que se publica el texto íntegro de su reciente estreno “El retablo del flautista”, que en boca de los críticos se contextualiza dentro de una línea que intenta aplicar una filosofía teatral más o menos brechtiana. Es él mismo autor quien tiene ocasión de puntualizar desde las mismas páginas de la revista sus pretendidos acercamientos o “distanciamientos” al alemán.<sup>108</sup>

Termina el año natural con un último número correspondiente al mes de diciembre que anuncia en la portada como contenido único todos los acontecimientos teatrales que abarcaban los tres festivales internacionales europeos de teatro con la historia e importancia suficiente como para merecer esa privilegiada atención: El Festival de Venecia, en su 29 edición, y que por primera vez contaba con una compañía española, - la de Adriá Gual- en Madrid se celebraba el primer Festival Internacional de teatro de

---

<sup>107</sup> Yorick, 43, (1970), p. 3.

<sup>108</sup> Yorick, 43, (1970), p. 55.

Madrid, importante y ambicioso proyecto que se inauguraba, y del que se intentó excluir a *Yorick* -sin éxito<sup>109</sup> ...-

“El Festival Internacional de Teatro que se celebró en Madrid de los 14 de octubre a 9 de noviembre, ha sido organizado por la Administración Estatal. Cabe pensar, por lo tanto, que es el dinero del contribuyente español el que sufragado los gastos. Creemos que al contribuyente español se le debe información sobre la eficacia del empleo de su dinero, y que esa información no ha de ser parcial ni unilateral. *Yorick*, revista independiente de Teatro no ha sido invitada al Festival. No obstante, para no dejar al lector ausente de este suceso cultural, hemos pedido a nuestros colaboradores en Madrid que nos informen poniendo el acento en las consecuencias del Festival y significaciones sociopolíticas, marginando a propósito una crítica rigurosa de los espectáculos...”<sup>109</sup>

como voz autorizada. Estos dos eventos teatrales coincidían igualmente en el tiempo con la cuarta edición del Festival Internacional de Sitges. Pero son sin dudas unos pequeños recuadros que firma un tal Servidor los que realmente muestran una actitud inalienable que no deja de jugar con los riesgos posibles y probables que ya había sufrido del censor en fechas recientes. Por boca de Servidor, un anónimo colaborador, se arriesga la voz de *Yorick* -que ya avisa al final de todos sus editoriales que no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores...<sup>110</sup> siempre tentando e reinventando los nuevos límites de su difícil relación con el censor.<sup>111</sup>

Con el nuevo año, y la nueva década, extrañamente pareciera que se invierten los últimos tiempos convulsos de la revista, para empezar el nuevo ciclo con un presagio de bonanza en forma de Premio concedido en la persona de Gonzalo Pérez de Oleguer,

---

<sup>109</sup> *Yorick*, 44, (1970), p. 12.

<sup>110</sup> *Yorick*, 44, (1970), p. 3. “*Yorick* no se solidariza necesariamente con las opiniones de sus colaboradores, por creer precisa la confrontación de criterios, en el concepto de que debe ser el lector quien ha de sacar sus propias conclusiones.”

<sup>111</sup> *Yorick*, 44, (1970), p. 15. “Parece ser que tampoco ha sido autorizada en España la representación de *La lozana andaluza*, de Delicado, en versión de Rafael Alberti, por la compañía de Nuria Espert, y con dirección de Luca Ronconi...”

otrora -y no hace demasiadas horas, nunca mejor dicho...- vilipendiado en su labor crítica y ajusticiado incluso en sus labores y responsabilidades meramente editoriales a las que el censor puso sus peros y sus multas correspondientes.

El Premio Nacional de Teatro, cuyo protagonista siempre ha de ser un hombre de teatro extensamente reconocido y reconocible, de extensa trayectoria, alabada por propios y extraños dentro de la profesión, hecho que encuentra su refrendo en forma de premio cuando son es la opinión compartida por las autoridades culturales del momento, que tienen el honor de concederlo. Este proceso parece no entrar en la descripción más o menos acertada de la figura contradictoria -sobre todo para las autoridades...- de Pérez de Oleguer, y así se expone desde las mismas páginas de *Yorick*. Sin caer en obviedades que pudieran ofender la concesión -y algunas cosas más vistos los antecedentes-, ponen el acento sobre el particular, sin querer desprestigiarlo -que sería algo parecido a echar piedras sobre su propio tejado- pero dejando claras las dificultades que encuentran en el camino, pese a los premios.<sup>112</sup>

La concesión del Premio Nacional de Teatro a nuestro crítico teatral Gonzalo Pérez de Oleguer -otorgado precisamente por su labor a través de *Yorick*- a más de uno le podrá parecer una contradicción. Nosotros creemos, como decía hace poco Buero Vallejo en torno a su “entrada” en la Academia, que en todas partes hay “hombres de bien”, personas objetivamente abiertas y reconocedoras de una honradez y una forma de tratar las cosas, aunque esta “forma” no se identifique con las líneas generales imperantes. Coexista pues la concesión con el hecho de que ello sirve para demostrar públicamente la labor no de uno, sino de un puñado de gentes que luchan teatralmente “a contrapelo de las plateas”, empeñados en sacar a flote a un nuevo teatro español...”<sup>112</sup>

Recién estrenado -y no exento de polémica- su cargo de académico de la lengua, le dedica *Yorick* una extensa y jugosa entrevista en el nuevo número primaveral a D.

---

<sup>112</sup> *Yorick*, 45, (1971), p. 4. “Y aprovechamos la ocasión para pedir desde estas páginas que se afronte de una vez por todas la situación general de nuestro teatro, sacando del cajón aquella recién empezada a elaborar Ley del Teatro, que data de los tiempos de García Escudero. El reconocimiento oficial -el dar auto de fe de que se conoce y calibra- a la existencia al menos, de una postura dentro del teatro, debe permitir también que desde la parcela de los que están en esta postura, se pueda hacer presión sobre ciertos sucesos. Y el que el debate y posterior y definitiva redacción de una nueva Ley de Teatro es primordial para nosotros, creemos se escapa de toda duda.”

Antonio Buero Vallejo, y las intenciones de su teatro.<sup>113</sup>

“A partir del estreno de *Historia de una escalera*, en el 49, hasta hoy, ¿Cuáles son las principales etapas del teatro de Buero y cuál la constante de su “aventura escénica”? Esa es una cuestión muy controvertida. Cada uno de los que me hacen el favor de estudiarme con un cierto sistema proponen unas etapas diferentes, una tendencias o directrices diferentes. A mi esto me parece algo discutible que no acabo de ver claro. Propendo a ver una evolución, y una evolución notoria, pero no exactamente etapas. Al menos yo no lo veo tan claramente como los que me estudian. Me parece, eso sí, una línea evolutiva, pero de tipo más fluido. Y yo diría que hay una constante, aunque dentro de esa evolución. Entiendo que en mi teatro hay tres o cuatro cosas para mí básicas, como son la exploración de los significados y también, aunque se considere y no sé por qué un aspecto menor o secundario de mi teatro, la experimentación relativa, pero que yo pretendo ir haciendo obra tras obra, respecto a las formas escénicas.”<sup>113</sup>

A la pregunta que da título a la entrevista a Buero Vallejo: Teatro político, obtiene una respuesta en la línea de su teatro, un “sí pero no tanto”, que consigue finalmente lanzar el mensaje del compromiso necesario, y mostrar un distanciamiento real de la realidad política de la época. Se posiciona a mitad de camino, con una ambigüedad igualmente elegante y complaciente<sup>114</sup>. Como tercera característica, la humildad y la ironía, que aparecen en otra inevitable comparación con sus coetáneos, usadas para evitar el trasfondo del contexto político del momento, como solía hacer magistralmente en sus textos.<sup>115</sup>

El número de abril está casi completamente dedicado al teatro infantil (y/o juvenil), como subgénero con la entidad y características necesarias como para indagar profunda

---

<sup>113</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6.

<sup>114</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6. “¿En qué medida es su teatro político? ¿Es *El tragaluz* su obra política? Por supuesto que en mi teatro hay grandes dosis de política, pero de una política entendida como fenómeno dramático, no como exposición de ideologías concretas, ya que en este sentido creo que no sería indicado el vehículo. No es un teatro exclusivamente político ni tan siquiera primariamente político, pero sí, mis obras más significativas tienen conexiones con el problema político del hombre. En lo que respecta a la faceta política de la obra que usted cita, sí que hay una contemplación de los problemas, algunos subsecuentes a nuestra guerra civil. Y refleja mi propia posición en el sentido de hombre independiente, de antiguo vencido y de persona que ha salido adelante, pero que sabe que muchas otras personas no pudieron hacerlo.

<sup>115</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6.

y profusamente en sus misterios. El tema no se plantea en abstracto, sino a colación de las conclusiones alcanzadas en diversos eventos que acababan de producirse en relación con él: Teatre per a nois i noies de Cavall Fort,<sup>116</sup>

“Reunidos Martí Olaya (director del ciclo), Joaquim Carbó (miembro de Cavall Fort), J. Batiste (director), J. M<sup>a</sup>. Minoves (director), Pere Francesc (director), Cesc Barceló (director) y Josep M<sup>a</sup> Benet (autor) iniciamos la charla. ¿Qué finalidad se perseguía con la programación de estos ciclos de teatro infantil por parte de una publicación como Cavall Fort? Educar a los niños respecto al teatro, y creo que lo hemos conseguido, puesto que ahora comprobamos que se encuentran a gusto viendo teatro, saben con qué agrupaciones de teatro se divierten más y con cuáles menos...¿Se puede educar socialmente al niño, a través del teatro? Si el teatro para adultos puede, y a veces lo es, por qué no puede serlo el infantil. El teatro es un medio de educación social y debe usarse en ese sentido... Cuando presentamos el “Pequeño círculo de tiza”, de Alfonso Sastre, una versión infantil del Círculo de tiza caucásico, de Brecht, pudimos comprobar que el teatro didáctico también era asequible para el niño...”<sup>116</sup>

VIII Festival Internazionale de Teatro per ragazzi, Ciclos de teatro independiente juvenil y universitario de Madrid. De entre todas las opiniones -más o menos autorizadas- que se incluyen en este número respecto al tema, rescatamos las sabias palabras de José Monleón, que en calidad de ponente del recién terminado Congreso Nacional de Teatro infantil, acota los inconvenientes, problemas fundamentales y perspectivas de futuro de un género en desuso al que también intenta dotar con su palabras de la importancia y oportunidad suficientes dentro del universo teatral, como para ocupar un espacio propio, además de uno real en las carteleras y programaciones más destacadas.<sup>117</sup>

El segundo número primaveral de la temporada está dedicado -como adelanta el editorial- exclusivamente a dos festivales que se acababan de producir, ambos con señas

---

<sup>116</sup> Yorick, 47, (1971), p. 6.

<sup>117</sup> Yorick, 47, (1971), p. 21. “¿Qué función puede ejercer un texto infantil o para adolescentes? La misma que el teatro para los adultos, con un factor nuevo diferencial: el adolescente es un hombre que se encuentra en una etapa de rápidas transformaciones, en la que resulta particularmente delicada y necesaria una relación clarificadora y honesta con los demás. La función social y la educación estética del teatro de los adultos debería cumplirse aquí con todo rigor y delicadeza...”



de identidad distintas, y en los resultados y objetivos alcanzados, también diametralmente opuestos.<sup>118</sup>

“El número que hoy presentamos está centrado en dos festivales: el de Nancy y el de Barcelona.... El de Nancy tiene ya la experiencia de años acumulada y sobre todo tiene una clara intención: presentar la constante realidad de un nuevo teatro que busca afanosamente nuevas líneas, nuevos caminos, nuevas propuestas. Un Festival éste que reúne muchos grupos de muchas latitudes y mucha gente en torno a ellos. Un Festival que podrá resultar mejor o peor, más o menos interesante, pero que siempre tendrá un valor objetivo y un interés auténtico. A Nancy fue gente de la revista. Y ellos nos escriben del Festival, que esta vez contó con la presencia española del Teatro Estudio Lebrijano y su “Oratorio” del sevillano Alfonso Jiménez. El XIII Festival Internacional de Barcelona se pretendió fuera algo realmente importante. Y no lo ha sido... Las razones son muchas y complejas. Y creemos responden a nuestra más acuciante realidad de hoy. El Festival de las sorpresas o “el Festival de los decorados sospechosos”, como la califica en “Triunfo” José Monleón. ¿Es posible hacer algo positivo así?”.<sup>118</sup>

Pérez de Oleguer dedica desde su tribuna un largo artículo para puntualizar las sospechas que se cernían sobre la organización del XIII Festival Internacional de Barcelona, y que eran las mismas que todavía imbuían a la época, una esquizofrenía administrativa que era capaz de organizar el citado festival Internacional como un pretendido foro de encuentro cultural que tuviera a España de anfitriona y protagonista, y a la vez censurar moralmente a sus invitados más ilustres, llegando al extremo de suspender o modificar espectáculos una vez iniciado el mismo.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Yorick, 48, (1971), p. 4.

<sup>119</sup> Yorick, 48, (1971), p. 4. “...se tenían sobre el tapete un conjunto de compañías de resonancia mundial... Pero para algo, en este país de nuestros pecados las cosas, teatralmente hablando, se suelen hacer al revés... Y con el tiempo, llegaron recortes drásticos de presupuesto, aparecieron las tradicionales “pegas” y el tobogán se puso en marcha... José Monleón desde Triunfo sintetiza: el Festival de los decorados sospechosos. Y yo pregunto: ¿Por qué en el I Festival Internacional de Madrid la censura no apareció y no se exigió a las compañías participantes ese triste y un tanto vergonzante ensayo general de censura? Aquí en cambio, la segunda representación de “Le roi nu” se hizo con obligados cambios en el decorado por intuirse “peligrosas alusiones políticas”; el decorado de “Defensa india de rei”, de Melendres, se modificó horas antes del estreno, que corrió a cargo del T. N. de Barcelona; el espectáculo del T. N. de Costa Rica fue prohibido sobre texto una vez empezado el Festival; y una crónica de corresponsal de ABC que califica el espectáculo de los ingleses como inmoral, arma el gran revuelo en los pasillos de la Administración...Y yo me pregunto... ¿Para qué un festival internacional en estas condiciones?”

La intermitencia en la publicación empieza a ser algo más que anárquica como lo demuestra el hecho de que este número 49 viera la luz abarcando los meses de octubre a diciembre del año en curso (1971), cuando el número 48, inmediato anterior, abarcaba los meses de mayo y junio. Este hecho -que no pasaría desapercibido a sus potenciales lectores, los mismos que podían suponer las razones profundas en los distintos avatares, vicisitudes y encontronazos con la administración del momento- vuelve a centrar las veladas disculpas del editorial,<sup>120</sup>

“Con este ejemplar de *Yorick* son ya cincuenta los que están en la calle. Medio centenar de números, un podo a trancas y barrancas, tal vez porque *Yorick* ha sido siempre una empresa totalmente independiente, sin ayudas concretas y sin apoyarse en uno u otro grupo determinado. El camino no es fácil y sigue estando lleno de dificultades y obstáculos... Seguimos creyendo que vale la pena, en nuestro país y en nuestra actual coyuntura, tener a flote una revista de teatro, con todo lo que ellos conlleva a todos los niveles...”<sup>120</sup>

que además nos introduce la figura de Juan German Schroeder, polifacético colaborador de *Yorick*, a la vez que eminente figura teatral del momento, que siguiendo la línea de la revista, había conseguido granjearse los enemigos suficientes para estar arrinconado en sus opiniones e interesantes artículos sobre otros teatreros, y no en una primera línea creativa solo y exclusivamente por su trabajo estrictamente dramaturgico. Se le dedica la atención merecida, publicando uno de sus textos “La esfinge furiosa”, y dejando que sean los demás colaboradores los que glosen en este número la obra de German. De entre todas las autorizadísimas opiniones sobre él, destacar las palabras de Buero Vallejo, sinceras más allá del cariño la admiración personal y los intereses y gustos compartidos.<sup>121</sup>

Se inicia el nuevo año con un número trimensual que le dedica un casi monográfico al Grupo de Estudios Teatrales de Horta, justificando -a lo que dedica el editorial- la elección

---

<sup>120</sup> *Yorick*, 49-50, (1971), p. 4.

<sup>121</sup> *Yorick*, 49-50, (1971), p. 13-14. “La invitación a escribir acerca de este singular hombre de teatro me llega al pueblecito donde paso mis vacaciones. Aunque las recuerdo bastante bien, no tengo a mano sus obras originales y mal podría comentarlas con la detención que merecen. Lo siento, pues, entre todas las actividades en que brilla Schroeder, la de escritor de teatro es la que preferiría glosar ahora, por serlo yo también. Habré de reducirme a impresiones más vagas y menos rigurosas: la espuma del recuerdo... Por lo pronto hay que decir de Schroeder que, habiendo sido un adelantado, es también un superviviente...”

de tan profuso estudio a la dimensión y notoriedad que estaba alcanzando su trabajo en la Barcelona teatral del momento, y quizá también enarbolando cierto orgullo patrio catalanista tras la crítica recibida por parte de Ricard Salvat, entonces director del Teatro Nacional de Barcelona.<sup>122</sup>

“...Por otro lado sale este número después de que el Director del Teatro Nacional de Barcelona, Ricard Salvat ha escrito en un diario, y glosando nuestro número cincuenta, *“que el teatro catalán debía estar más atendido por la revista”*.... En fin, no dudamos de la buena fe de Salvat y de su interés porque Yorick llegue a donde todos queremos que llegue, pero cuando nos valora porque *“la incomprensión ha sido muy grande y las ayudas mínimas”* le diríamos que sí y que uno y otro hecho en grado superlativo. Y como muestra...Ante las dificultades evidentes por establecer aquí y ahora, en la Barcelona teatral de los años setenta, un frente común, Yorick sigue en línea de honestidad, sin casarse con nadie, valorando y “situando” a su leal y buen entender. Hoy creemos que “los de Horta” constituyen un fenómeno sociocultural importante. Por ello, y sin más, investigamos en su trabajo y reflejamos su presencia viva.”<sup>122</sup>

El segundo número trimensual del año cuyo titular de portada es “Teatro y provincias”, destaca la profusión de numerosos eventos teatrales y pro-teatrales que nacían en aquel momento, y a los que se promociona por encima de las mayores o menores calidades objetivas, destacando siempre la alta participación del público en los mismos. Como contenido residual, se consigue en este número “colar” y publicitar así la obra de un dramaturgo en aquellos días desconocido en España. Silenciado por el régimen -como tantos otros-, y desgraciadamente en este caso, en sentido literal y figurado, pues fue el protagonista involuntario de una de las barbaridades con las que Franco marcó el inicio de la guerra civil, y que desgraciadamente para todos, confirmaría como libro de estilo de su mandato: Federico García Lorca.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Yorick, 51, (1972), p. 13-14.

<sup>123</sup> Yorick, 52, (1972), p. 68. “Obra dramática de Federico García Lorca, Cedric Bussette....Constituye un libro cuya lectura, asequible fácilmente, es indispensable para adquirir los conocimientos básicos acerca del lenguaje poético-teatral de Lorca ...”

En el tercer número del año, que abarca los meses de julio y agosto, y en ese afán de promoción de lo contemporáneo tan denostado en esas fechas por las autoridades culturales, se centra en la actualidad teatral gallega del momento, destacando entrecompañías, acontecimientos y protagonistas varios el nombre de Miguel Cobaleda, del que también se publica en este número el texto íntegro de “La puerta del paraíso”. De entre todas las firmas autorizadas que glosan su vida y obras, elegimos la del propio protagonista que en un extenso artículo, desenmascara sin complejos y con maestría literaria -como buen profesor de literatura...- los misterios y miserias del oficio y de su día a día, mucho menos bucólico de lo que muchos legos en la materia pudieran pensar. “Algunos por qué y algunos porque...” titula el autor a este inventario de ideas más o menos inconexas, pero siempre lúcidas y acertadas con la descripción del teatro contemporáneo español y sus inquietudes dentro del mismo.<sup>124</sup>

“Creo que los seres humanos no se identifican con su inteligencia; como mucho, tal vez sea la parte más clara y objetiva de su persona, vamos a admitirlo, pero evidentemente no es la totalidad de su persona. Digo esto a causa de las dificultades en que me veo al tratar de desentrañar el sentido o los sentidos de las cosas que escribo. Y es que me temo que no escribo solo la razón, mientras que, si he de ser capaz de dar cuenta de algo, solo sabré dar cuenta de lo que he fraguado con ello y ha pasado por su tamiz. Una pieza dramática no es solo su sistema. Incluso en un caso tan flagrante como el mío -filósofo de profesión y vocación, acostumbrado al esquema, educado en la síntesis, poco dócil a las obligaciones y servidumbres de la poética y más amigo de una máxima coherente que de un bello despropósito- es difícil, imposible mejor, desentrañar los sentidos. Supongo que me resultaría imposible explicar la génesis de un proceso conceptual por muy sistemático que pareciese, cuánto más de una cosa tan enmarañada de claves como una pieza dramática.. En cuanto a responsabilidades, nada sé de encontrar cómodas explicaciones. Acostumbrado, mal que me pese, a no buscare en culpa propia ajenas cabezas de turco, procedo por inercia con los demás lo mismo, y así no ando culpando la proletario de las del burgués, al burgués de las del proletario (con lo que de paso me ahorro penosas y sutiles distinciones, más circunstanciales que perennes) al grupúsculo “A” de las del “B”, al “B” de las del “A”, o al Dios o al Destino de las del conjunto universal..”<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Yorick, 53, (1972), p. 7.

El número otoñal del año en curso ofrece como contenido fundamental la crónica de la 31 edición del Festival Internacional de Venecia.<sup>125</sup>

“El Festival Internacional de Teatro de Venecia, enmarcado en su famosa Biennale, ha celebrado su 31 edición. La manifestación se compuso de 13 espectáculos en 6 diversas lenguas correspondiendo a un total de 32 representaciones. Como ya es habitual arroparon a ésta una mesa redonda sobre Para una semiótica del teatro y que era una confrontación entre el teatro occidental y el teatro oriental; un seminario sobre el teatro japonés compuesto por sesiones teórico-prácticas del No, del Kyogen y del Kabuki y una documentación fílmica con 11 películas sobre La tradición teatral japonesa un 5º Stage Internazionale para jóvenes operatori di teatro e studenti de Universidades y Academias de Arte Dramático (15 países); Conferencias sobre los espectáculos a ver y Coloquios con las compañías participantes al día siguiente al de su presentación...”<sup>125</sup>

Dentro de éste se destaca la participación en el mismo de Eugenio Barba y su Odin Teatret, al que ya perseguía un halo de personaje teatral controvertido tanto por su trabajo como por la extravagante dimensión que en ambientes teatrales había alcanzado ya la fama del personaje.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Yorick, 54, (1972), p. 5.

<sup>126</sup> Yorick, 54, (1972), p. 5. “La enorme preparación teatral, amplia y en varias direcciones, de Eugenio Barba aparece indiscutible a lo largo de un tranquila conversación con él. En cierto modo ha sido este año en Venecia *el plato fuerte*. La limitación de espectadores que ha impuesto, el rigurosísimo control que, más allá del normal en todo teatro, se ejerce por la propia compañía, el hecho de tener que estar el presente en cada una de las representaciones -con lo que en realidad la entrada se limita a 59 espectadores- y algunos otros detalles han echado sobre Eugenio Barba una secuela de hombre-director incómodo, inasequible... Hay como un afán incontenible por un lado en conocer la opinión que todo su complejo trabajo produce, y por otro en dar toda suerte de explicaciones a aquel. Así, una vez visionado su espectáculo quedamos para vernos la tarde del día siguiente en un rincón veneciano...El Odin teatret trabaja solo para sesenta espectadores: Pregunto, ¿el teatro se debe hacer para una minoría culturalmente preparada o para ir a la búsqueda del llamado “público popular”?Nosotros tenemos una visión muy clara de cual es nuestro público. Diría que es un público activo y que quiere. Un público que ya nos llega con un importante grado de sensibilización aunque tal vez no específicamente teatral. Lo que sí aclaro es que el nivel medio, culturalmente, del pueblo de Dinamarca es muy alto.” Vuelvo sobre el tema: ¿Por qué limitar la visión de tu trabajo a representaciones de solo sesenta personas? Bueno. Yo pregunto ¿qué es público popular?¿A más gente más popular? Me parece que en todo esto hay una cierta demagogia. Mi punto de vista es este otro: a menos público más información, más comunicación. Toda la nueva pedagogía dice que mientras menos alumnos mejor, más enriquecimiento, más posibilidad de hacer un buen trabajo, de captara las cuestiones, etc...¿Por qué entonces esto no es válido para el teatro? Admito que nuestro trabajo produce en primera instancia una emoción en el espectador, aunque a veces no asimile totalmente el texto. Pero es que esa emoción es ya una reacción, una respuesta. Te repito mi punto de partida: el teatro debe ser uno de los posibles estimulantes para cambiar las cosas. ¿Ves tú unas características determinadas necesarias para conseguir un teatro político? ...Son las situaciones las que determinan qué es teatro político, y por ello por ejemplo un Chejov, según como se dé, se convierte en teatro político. Te diría que pienso que la política es una cuestión de sentimientos. Mira, en nuestro grupo el comportamiento del actor-grupo es ejemplo político...”

Dentro del número que cierra el año -que extrañamente abarca dos números (55 y 56) sin que por ello se dupliquen sus contenidos-, encontramos el Manifiesto de la Junta de Gobierno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Ante el proyecto de la nueva Ley General de Educación y las reformas previstas para las enseñanzas de arte dramático, deja a modo de conclusiones todo un legado de los problemas endémicos que afectaban (¿afectan..?) a nuestra universidad, y que sin duda sufrían (sufren...?) aquellas instancias más denostadas, precisamente por ser sus enseñanzas algunas de las más supuestamente etéreas y bohemias dentro del bienpensante oficio académico, que parecía (parece) organizarse en torno a otras disciplinas y materias de rancio abolengo.<sup>127</sup>

“La dramatización en el ciclo de Educación General Básica. Haciéndonos eco de las conclusiones de la UNESCO, cuya primera conclusión recomienda: “Que de una manera general sean inscritos en los programas de estudios de los futuros educadores cursos concernientes a la Historia y técnica del Teatro, en sus diversas disciplinas y métodos, a fin de que los maestros y educadores puedan utilizar, con una indiscutible competencia, esos conocimientos en el ejercicio de su misión”... El arte dramático en la Universidad. Entre los muchísimos y dramáticos defectos de nuestra universidad está el de su inflexibilidad y rabiosa especialización; el “olvido” de la acepción universal que inspiró su creación y que de manera tan eficaz se ejerce en otros países. Aquí, cada Facultad viene a ser una fábrica de hacer profesionales con la mayor urgencia y sin el menor interés por las antiguamente llamadas “artes liberales”. El Teatro, para la mente burguesa de nuestra universidad, queda como frivolidad propia de bohemios y gentes de mal vivir. Nuestra disciplina facultativa no deja resquicio para que sus estudiantes puedan completar, universalizar, su formación alternando de manera voluntaria y vocacional su especialidad estricta con otros quehaceres del espíritu, como ocurre en tantas universidades del mundo menos escolásticas y más humanas. Por causa de esta constelación arcaica, menesterosa y tan falta de imaginación, los universitarios con vocaciones artísticas esenciales o parciales tienen que pasarse sin poderlas ejercer o desertar de la Facultad si quieren formarse en este sentido. Por esta rigidez sin jugo, la derivación universitaria española hacia una actividad artística como el Teatro, siempre surge de abajo a arriba, de los estudiantes, casi como conspiración...”<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Yorick, 55 56, (1972), p. 74 y ss.

Continúa su arenga lúcida y liberal este manifiesto, comparando algunas tradiciones universitarias con la española, ejemplificando el absurdo que continuaba instalado en las más altas esferas universitarias, que no se libran de las luchas de poder, y guardan más semejanzas con el circo romano de la arena política, que con el más humanista y general concepto con el que los intelectuales latinos inventaron el término.<sup>128</sup>

“...La juventud más inquieta y sensible de hoy se ve obligada a completar su formación de manera autodidacta: en la calle, en la tertulia o en círculos privados, porque la Universidad es un complejo de Tribunales que casi solo da paso a u tipo de hombre memorizante y docilísimo, sin el menor deseo de constatación y réplica... Ha sido en las universidades americanas -y no en todas- donde antes que a lograr “cabezas llenas” se ha intentado lograr “cabezas hechas”.Entendiendo por “cabezas hechas” la realización completa de la personalidad de cada alumno, con todas sus capacidades científicas, sensibles, éticas y físicas, desarrolladas hasta el máximo. El producto típico de graduado de la Universidad tradicional europea difícilmente encontró alicientes y medios para ser un investigador de primera magnitud, ni para desarrollar sus potencias secundarias y equilibradoras. Si tenía otras capacidades, pero carecía de voluntad y posición para completar su vocación esencial y afición y aficiones adjetivas, su biografía de adulto siempre quedó lesionada. Su colocación en la sociedad fue excesivamente parcial. Estamos acostumbrados a convivir con profesionales muy dignos y competentes en su materia, pero con ideas primarias, sino infantiles, sobre otras facetas de la vida que importan mucho para llenar la existencia propia, ayudar a la mejora de la sociedad y a comprender y a educar a sus hijos..”<sup>128</sup>

Tristemente, son hechos constatables en todos los resquicios de cualquier institución universitaria aún hoy. Aunque quizá los destrozos ideológicos que siguen corrompiendo la idea original son más escandalosos en aquellas instituciones que por su trayectoria histórica deberían dar lecciones, y sin embargo, no dejan de ser mal ejemplo para las más jóvenes, que como si de un ciclo biológico y natural se tratara, copian inconscientemente el mal modelo de sus “progenitores”, sin plantearse la conveniencia de esas estructuras para su incipiente vida útil.

---

<sup>128</sup> Yorick, 55 56, (1972), p. 76.

El primer número del año 73, trimensual (enero-marzo), se articula en torno a tres ejes fundamentales; el más extenso, glosar la figura de Adrià Gual, motor emprendedor y personaje destacado del teatro catalán de finales del XIX y principios del siglo XX. Con motivo del primer centenario de su nacimiento se celebraba el primer Ciclo de Teatre Independent, acontecimiento recogido por *Yorick*, que aprovecha la ocasión para hacer un recorrido por su obra. Dentro del ámbito literario, destacó como autor dramático, pero igualmente influenciado por el simbolismo francés también cultivó la poesía, aunque su dispersión artística le llevó en sus inicios a cultivar la pintura, y a terminar convirtiéndose en uno de los primeros cineastas catalanes. Pero es quizás en el ámbito didáctico y/o académico donde se le reconoce uno de sus mayores méritos, pues tras fundar y dirigir la compañía Teatre intim, afronta la no menos complicada tarea de crear la primera Escuela Catalana de Arte Dramático en 1913.<sup>129</sup>

“Gual fundó la escuela a la edad de cuarenta años, quedaban atrás los rasgos mas característicos de su acción renovadora, los postulados de su Teatre Intim, el descubrimiento de Ibsen y la obra de Wagner, junto a la explosión de Nietzsche y su síntesis por el equilibrio orgía-logos, en un pueblo en proceso de afirmación nacional....En la etapa como director de Gual, se habrían de señalar cuatro etapas periodos diferenciados. El primero de ellos el que va desde su fundación, 1913, hasta el advenimiento de la Dictadura del General Primo de Rivera, en 1923...”<sup>129</sup>

Con otro capítulo dedicado al teatro extremeño con la excusa de la celebración de la I Semana de Teatro en Badajoz, y las crónicas habituales sobre la cartelera de Madrid, y, sobre todo, Barcelona, se completan este primer número del último año en la publicación de la revista que se extinguiría sin saberlo casi a la par que el régimen.

---

<sup>129</sup> Yorick, 57-58, (1973), p. 76. “... El segundo periodo será el comprendido entre los años 1923 a 1927, el cual va desde la crisis de la Escola, provocada por el Golpe de Estado, hasta la proclamación de nuevas orientaciones y cambio de denominación; con este cambio la Escola recibiría el nombre de Instituto Nacional del Teatro y comenzaría una nueva etapa, en la que suscribiendo la línea política propia de la dictadura, organiza el Tercer Congreso Internacional de Teatro, una exposición universal en el marco de la del 1929 y, tímidamente, comienza la restitución de sus rasgos más característicos, coincidiendo con la decadencia de la Dictadura y el gobierno Berenguer. Finalmente, con la proclamación de la república, el 14 de abril de 1931, la institución se convierte en Institució del teatre y Gual emprende sus últimas gestiones.”



El siguiente número se corresponde ya con los meses veraniegos, y será el segundo de los cuatro que compondrán la edición del año en curso. Con la escasez de la cartelera y de los acontecimientos más o menos relevantes propia del periodo estival, se centra *Yorick* en este número en hacer un estudio pormenorizado del concepto de espacio escénico, intentando acotarlo desde todas sus aristas teóricas y todas sus posibilidades técnicas. Para ello, son muchas las firmas que se reúnen en torno al particular, y que tras las últimas innovaciones europeas, exponen su punto de vista. Partiendo de un primer artículo de José Monleón que no esconde la intención ya desde el título (El actor español y el espacio escénico. Notas para una ponencia) pero que con tierna ironía, sitúa el tema en su contexto más realista desde la primera frase: ¿Tiene sentido en España, en 1973, unas Conversaciones sobre el espacio escénico? Ciertamente, hay otras cosas más graves y urgentes que debatir..., serán especialistas como el profesor Navarro de Zuvillaga,<sup>130</sup> quienes desentrañaran el concepto y su evolución hasta alcanzar las más

“Desde muy joven he tenido una extraña preocupación basada en la inquietud que me producía el hecho de llegar a casa cada día y encontrarla siempre igual; nada habái cambiado, las mismas paredes, la misma estructura, los mismos espacios. Ese carácter de inmovilidad que la casa, el edificio (por algo se llama inmueble) presenta, me resulta aburrido... En un teatro ocurre lo mismo, pero aquí se agudiza la cuestión, porque el enfrentamiento entre el carácter permanente e invariable de la disposición de los espacios (escena-público) con la constante variabilidad del hecho dramático dentro de una misma obra es todavía mayor...”<sup>130</sup>

pretenciosas disposiciones escénicas que en idea puedan formar parte de una arquitectura teatral que cuente no solo con la escenografía, sino con el edificio y los propios actores para explotar todas las posibilidades reales que huyan de la clásica convención a la italiana. El tercer número de este año, y antepenúltimo en el conjunto de la revista nos trae como novedad la falta de adscripción a ningún periodo temporal dentro del año en curso como venía siendo habitual con más o menos regularidad. Quizá presagiando en esta nueva anarquía atemporal en la edición un final incierto y cercano,

---

<sup>130</sup> Yorick, 59, (1973), p. 15 y ss.

también los contenidos parecen dejar de centrarse en la rabiosa actualidad, excepción hecha de las carteleras y sus críticas -en plena ebullición invernal- y que son las únicas referencias temporales. De este número pueden destacarse la profunda y sincera entrevista con un no menos sugerente título (*Yorick* zarandea a José Luis Gómez) con la que es presentado a los lectores al que en aquellos días pasaba por ser uno de los más incipientes hombre de teatro en España (actor, director, adaptador, autor...) que curiosamente se había formado en la escuela alemana,<sup>131</sup>

“En realidad esta elección viene condicionada por las obras con las que me di a conocer al público español El pupilo quiere ser tutor del mismo Handke e Informe para una academia de Kafka. En estos condicionamientos están las esencias de estas obras que os cito, el proceso de coacciones, el proceso educativo lleno de humillaciones, de confirmaciones, de distorsiones que sufre el individuo para obtener una especie de status social. Yo buscaba dar una obra más en ésta línea. En esa circunstancia el Instituto Alemán me propusieron montar un texto alemán y yo elegí el Gaspar de Handke. La obra tiene para mí una particularidad muy original y es que se toma el lenguaje como sujeto, hecho éste que me parece totalmente nuevo en el teatro...”<sup>131</sup>

cuyo teatro ocupa otro gran bloque de las páginas de éste número, que se interesa fundamentalmente por el espíritu innovador del teatro alemán y sus vanguardias. Casi recién regresado -llevaba tres años solo desde su vuelta- estrenaba en Barcelona “Gaspar”, de Peter Handke, desentrañando en ésta entrevista las claves del por qué de su elección.

El año se acaba y con él se empiezan a extinguir definitivamente los denodados esfuerzos por mantener la publicación para sus potenciales lectores. Ocupa el núcleo central del volumen un seguimiento especial de las II Jornadas de Teatro en Vigo, donde se dan cita destacados miembros de todos los oficios teatrales, que intentaban

---

<sup>131</sup> Yorick, 60?, (1973), p. 15. “...Además posee los elementos correspondientes para emparentarla con los conocimientos del estructuralismo e incluso de la poesía fonética de importantes estudiosos austriacos. Quiero aclarar que yo ya había hecho la obra en Alemania, pero solo como actor y en un montaje apolítico muy formal. Por eso quise hacer un montaje que tuviera en cuenta la dimensión política de Gaspar, su tremendo momento manipulador y ver como acercarlo a un público español... Parto de que todo el teatro del absurdo trata el tema de la incomunicación desde el siguiente punto de vista: utilizando personajes, o sea entes individuales con vida propia, definidos con caracteres de relaciones humanas...”

situar la situación y el contexto del difícil momento histórico, también en lo estrictamente teatral. Sobre el oficio de actor y sus aristas será Juan Diego quien deja a modo de introducción, su opinión sobre el actor, su papel y su compromiso en y con la industria del hecho escénico: Adocenamiento, contradicción, contestación y un largo etcétera, del actor español. Con valentía -y citando a D. Jacinto Benavente para sortear un posible matiz subversivo...-, comienza su charla Juan Diego,<sup>132</sup>

“ Fue en el 46 cuando nuestro Premio Nobel D. Jacinto Benavente, regresa de Argentina y declara a un periódico madrileño lo siguiente: Más peligrosos que el comunismo me parecen esos comunismos con sordina que con el nombre de socialismo, laborismo, y todavía el apolillado liberalismo son, con sus medias tintas y sus agobiantes pasteles. Cómplices eficaces del comunismo y el mayor obstáculo para combatirlo. Hay que dejar el noble metal puro y limpio de toda aleación con metales inferiores y más que nada hay que perder el miedo a las palabras reaccionario y fascista. Las divisiones deben ahondarse y marcarse cada día más... Hay que tener el valor de ser intolerante...”<sup>132</sup>

quejándose amargamente de las injusticias que sufría el gremio, de las que no exculpa a la estructura vertical que convierte al sindicalismo en un arma de control, contraviniendo radicalmente su naturaleza al servicio de los derechos laborales de cualquier sector.

El penúltimo número en la publicación se le califica desde la portada como EXTRA e incluye los números 62 y 63, que se corresponden con los meses primaverales del año

---

<sup>132</sup> Yorick, 61, (1973), p. 13 “...En otra ocasión lo he dicho y vuelvo a decirlo. El que nace rojo lo es para toda la vida, y aunque por las circunstancias procure esconderlo y disimularlo, más tarde o más temprano aparecerá su natural condición. Es muy doloroso, pero es muy necesario, hay que perpetuar los odios... Decía D Jacinto que había que perpetuar los odios... Pues bien, asentada en el reaccionarismo se desarrolla la vida teatral española de aquellos años. ¿Y el actor? ¿Qué da ese ser humano al que le es necesario un mínimo de sensibilidad, de autocrítica, de objetividad, en definitiva de libertad para desarrollar su trabajo? Si repasamos brevemente las condiciones socioeconómicas en que se desarrolla el actor encontraremos que la relación de éste con la Empresa es de una indefensión absoluta. Esta imposibilidad de defensa de sus derechos laborales viene señalada por un sindicato de estructura vertical dominado absolutamente por los empresarios...La charla se llama adocenamiento... La situación del actor en España en los 70 arrastra una larga cadena de hechos a los que necesariamente habrá que remitirse. Ellas son, entre otras, las secuelas dejadas por el teatro de posguerra y la imposición de un gusto determinado. Por no alejarnos en la historia y buscar sus antecedentes en una revolución democrático-burguesa es necesario arrancar de unas declaraciones formuladas por el entonces animador “oficial” del teatro de aquellos años ”

1974. Su contenido único es un recorrido por el teatro sueco, tan adelantado en Europa y a la cabeza de las vanguardias mundiales por sus magníficos productos y sus prolíficos y aclamados autores. De entre sus contenidos, destacamos el artículo que, firmado por Olof Palme, -malogrado Primer ministro Sueco-, rescata *Yorick* de su época de Ministro de Educación, y por tanto, responsable máximo de las políticas culturales y por ende, teatrales. El artículo data del año 1969, y en el se desgajan las posibles claves del éxito del teatro sueco contemporáneo, no exento de un férreo control político, por ser un teatro fundamentalmente subvencionado desde el erario público.<sup>133</sup>

“... Puede parecernos que hay una gran distancia entre William Shakespeare y Kent Andersson, también entre la reina Isabel I y los concejales que se ocupan de las cuestiones culturales en Gotemburgo. Pero la cuestión de principios sobre los derechos y las posibilidades que tienen las autoridades políticas de dirigir el contenido artístico del repertorio de los teatros sigue siendo idéntica. Tanto en las dictaduras del este como del oeste, las autoridades políticas tienen todavía censores que examinan los manuscritos de las piezas antes de la representación. Esto no ocurre en los países democráticos. Pero el teatro -como otras actividades culturales- es económicamente inviable....”<sup>133</sup>

El último número<sup>134</sup> no aventura su triste y definitiva suerte, como otros acontecimientos o avisos de importancia que afectaron a la edición y / o publicación dejaron cierta huella en sus páginas. Se deduce pues la sorpresa para los propios editores, que no tuvieron tiempo de avisarlo a sus lectores, y despedirse de su labor al menos de una manera protocolaria, como el recorrido de la publicación merecía.

---

<sup>133</sup> Yorick, 62-63, (1974), p. 35. “...La producción cultural siempre ha estado a merced del apoyo de mecenas particulares, de las autoridades, tanto civiles como religiosas, del Estado. De alguna manera esta producción cultural siempre ha expresado valores políticos, ha reflejado la situación política, económica y social de su tiempo. En la medida en que la ayuda económica se utiliza para dirigir, por ejemplo, la elección del repertorio de un teatro y la forma de presentarlo al público, se obtiene un resultado que desde el punto de vista de los principios no se distingue demasiado de los efectos de la censura directa. Es, por tanto, una tarea fundamental de la política cultural el intentar crear unas garantías tan firmes como sea posible....”

<sup>134</sup> Yorick, 64, (1974), Junio – julio.

### 3. PIPIRIJAINA. LA REVOLUCIÓN DE LA TRANSICIÓN. 1974- 1983.

*El arte, cuando es bueno, es siempre entretenimiento.*

BERTOLD BRECHT

Revista Pipirijaina. 1974-1983.

La revolución de la transición.

*Pipirijaina*, revista de teatro, nace -según reza el primer editorial de su primer número- dirigida a un público muy determinado: Un público independiente, pero entendiendo esa independencia dentro de una marginalidad difícil de sostener en aquellos convulsos días, teniendo en cuenta que lo teatral también se organizaba en torno a la verticalidad propia de la época, en cuya cúspide se encontraba la censura oficial.<sup>1</sup>

“Si nos atrevemos a salir a la calle con una publicación mensual, fundamentalmente destinada al teatro que hacen los grupos, es porque creemos que existe un público cada vez más ávido de acceder al hecho teatral, un público que asiste con cierta regularidad a unos locales donde se está haciendo cada vez más habitual y más suyo un medio de comunicación que en otros lugares es patrimonio exclusivo de una clase que lo moldea a su gusto o capricho...”<sup>1</sup>

Componen los nombres de este primer número, entre otros, en la Mesa de Redacción, Guillermo Heras, Enrique Buendía, Carlos Benito, Luis Vera, Concha Lacarra, Hervé Petit (Francia), Gerardo Vera, y en la coordinación, Moisés Pérez Coterillo. Tras la datación de este primer número (15 de marzo de 1974) encontramos esta curiosa declaración de naturaleza: “Revista mensual de información teatral que edita Estudio de Teatro y distribuye entre sus socios y colaboradores...” Es de resaltar el altruismo -que se extinguirá con el tiempo...-, en esa primera intención. El esfuerzo de publicar la actualidad, el conocimiento, la crítica o la simple información no deja de ser extraño en nuestro normal universo de ofertas y demandas, el anormal universo teatral -añadido al de las circunstancias del momento histórico- quizá justificaron el sobreesfuerzo de saltarse las leyes habituales del mercado tan solo con ese fin.

En este primer número encontramos la crítica a una de las obras que no han envejecido entre las últimas vanguardias teóricas, y al igual que su autor, siempre -aún hoy..-

---

<sup>1</sup> *Pipirijaina*, 1, marzo 1974, p.2. “...Es a éste público -y naturalmente al que forman los componentes de los grupos y las gentes ligadas de una forma profesional y seria al teatro- a quien pretendemos dirigirnos y al que pensamos aportar cada mes un material fundamentalmente informativo y crítico que recoja el acontecer variopinto de cada grupo y de cada región...Queda explicar que “pipirijaina” era el nombre común de las compañías de cómicos ambulantes. Hemos pensado que le viene bien el nombre a este hijo nuestro, ni prematuro ni postrero, fruto de nuestros desvaríos, posiblemente, que hoy echamos a andar por la ancha y multicolor geografía. Que haya suerte y salud para contarlo.”

siguen abriendo nuevos caminos éticos y estéticos. “El espacio vacío” de Peter Brook, veía la luz por primera vez en España al gran público en aquellos días, y Guillermo Heras desgajaba sus misterios en las primeras páginas de *Pipirijaina*.

Brook, que se encuentra entre los creadores más notables del teatro de finales del siglo XX, dejaba en “El espacio vacío” cuatro interesantísimos ensayos que se publicaron conjuntamente por primera vez en 1968, y donde desgana en su profundo y lúcido análisis los problemas -que siguen siendo...- del teatro actual. Heras nos lo descubre, y sucintamente, se alegra en sus comentarios de las nuevos vientos de novedosa permisividad que inundan el aire español, algo más abierto y atento -también en lo teatral- tras tanto aislamiento físico e intelectual del resto del mundo, que presagiaba ya el final de una época pero que aún vivía un presente vertical, austero y dictatorial pese a los avances en el deshielo cultural.<sup>2</sup>

“ Habitualmente, ante la aparición de un libro teórico ante el hecho teatral, han tenido lugar dos posturas contrapuestas: los ortodoxos que se lanzan como locos a imbuirse en las doctrinas que dimanan de las páginas del autor, o bien los heterodoxas, implacables reventadores del estudio coherente. Sin embargo es preciso tener en cuenta un factor importante que ha contribuido a aumentar la desorientación en el de ya de por sí confuso panorama de nuestras realidades. Durante años, las editoriales con preocupación por traer al mercado los libros que recogieran la larga lista de concepciones teatrales que han ido apareciendo en todo el mundo, han podido ser contadas con los dedos y por lo general, su labor se ha limitado a publicar algún ensayo disperso que en muchas ocasiones no pasaba de la mediocridad más aplastante.... ”<sup>2</sup>

Con el políticamente incorrecto título de “Detenidos a la espera de juicio”, se inicia en su segundo número una sección dedicada a la trayectoria de destacables compañías que mantenían denodados esfuerzos por mantenerse, pese a todos los inconvenientes

---

<sup>2</sup> Pipirijaina, 1, marzo 1974, p. 32. “...Es ahora, cuando aparentemente estamos asistiendo a un pretendido deshielo cultural, extendido a los medios de comunicación y expresión, lo que decide a las editoriales a publicar parte de los ensayos y textos teóricos que ya habían aparecido en Europa hacía tiempo. Realmente cualquier visita a una sección teatral de una librería extranjera nos hará palidecer de vergüenza al comparar y sobre todo observar las impresionantes lagunas que en cuestión de textos seguimos padeciendo en el país. Desde luego, no hay que olvidar la labor realizada por alguna editorial española en busca de una coherencia en sus publicaciones teatrales, y en este sentido podemos destacar el caso de Cuadernos para el diálogo, aunque parece ser que en lo sucesivo, otras se esforzarán en encontrar caminos propios para ir paliando las lagunas ya mencionadas. Es precisamente en Ediciones de Bolsillo (Ed. Península), donde hace ya casi un año apareció el libro...”



surgidos, además de los propios de un grupo humano que se organiza en torno a una idea, siempre con distintas sensibilidades que conjuntar. Sus primeros protagonistas serán “Los goliardos”,<sup>3</sup>

“Iniciamos con este trabajo una sección permanente en nuestra “esforçada”Pipirijaina, por cuyo banquillo irán pasando la mayoría de los grupos. Entre nosotros, y la intemperie de los datos surgirá el mejor conocimiento y planteará el diálogo. En la brecha estamos... Haber comenzado con Goliardos, tiene razones obvias. En ellos se gestaron los primeros tanteos del teatro independiente. En ellos se acusaron, quizá mejor que en ningún otro, los cambios de sentido propios de su evolución a instancias de los factores, económicos, ideológicos o sociales, y de los que dan cuenta los datos hilvanados de este trabajo...”<sup>3</sup>

inspirándose en la intención de los originales “I goliardi”, intelectuales constituidos en colegios ambulantes que, desde el norte de Italia, recorrían Europa durante la baja Edad Media. Una vez conocido su origen es fácil establecer un paralelismo entre aquel movimiento y su trasunto españolizado en un objetivo común: Llevar la cultura al pueblo desde la universidad, por medio de una organización teatral comunitaria, solidaria y sin ningún ánimo de lucro, que no fuera la satisfacción de cumplir con esa función de altavoz cultural y desinteresado. Su trayectoria comienza en el año 1964 con un grupo de recién graduados universitarios decididos a “prolongar la Universidad más allá de las Aulas, fomentar y encauzar la vocación teatral de los universitarios, presentar en España el mejor teatro contemporáneo, evitando las falsificaciones de cualquier orden, y llegar hasta el público más humilde para decirle como es y como debe verse el teatro de esta época que nos ha tocado vivir.”

En el tercer número -perteneciente al mes de Mayo- encontramos, además de un seguimiento exhaustivo de la II Semana de Teatro de Badajoz -con amplias críticas de los montajes exhibidos, entrevistas y addendas con algunos de sus protagonistas-, una nueva sección sin firma particular, y que habrá que atribuir al anonimato editorial de la revista, y a su responsable máximo, en aquellos días Moisés Pérez Coterillo. Titulada

---

<sup>3</sup> Pipirijaina, 2, abril 1974, p. 26.

“Puntualizando”, se recogen en ella una serie de aforismos teatrales que sitúan la realidad teatral del momento tras el encuentro de Badajoz.<sup>4</sup>

“ No queremos ser un oasis en un desierto, sino cambiar el desierto entero... Es mentira eso de que seamos campesinos, ninguno de nosotros tiene callos en las manos.... Hay cosas mucho más urgentes que hacer teatro...Lebrijano;“Hasta ahora las rupturas artísticas no han sido más que piruetas de niños bien... Donde todo es código, la libertad es ilusoria... Hay que pasar de un teatro catequético a un teatro catalítico...” Miguel Romero Esteo; “La gente que hace teatro ha de supeditarse a los niveles de comprensión del público... Yo ayudo a los compañeros de La cuadra a clarificar los datos que están asumiendo, aún sin saberlo. A ellos los necesitaba para llevar a la práctica un teatro popular, después de tanto escribir sobre él...” José Monleón...”<sup>4</sup>

Algunas más universales y otras más particulares o regionales, muchas de ellas son punzadas de las más destacadas firmas patrias, que sin escatimar elogios a sus propios compañeros de oficio, no dudaban en dar una opinión a salvo de cualquier hipocresía, toda vez que los nuevos tiempos de libertad permitían y hacían saludable esa práctica tras tantos años de represión y una protocolaria hipocresía verbal. Tan destacable como el título y la filosofía de esta nueva sección, es el subtítulo que acompaña el encabezamiento de la misma: “Dedicado al lector, en cuya probada inteligencia confío para saber distinguir a los “fantasmas” de los otros.”

De nuevo la sección “Detenidos a la espera de juicio” dibuja la estela de un -ya en aquellas fechas tan faltas de posicionamientos claros- honorable hombre de teatro y su compañía de juglares. La semblanza de Boadella, ampliamente tratada en algunos pasajes de este estudio, no permanecía indiferente en tan peliagudos tiempos sociales, y su compromiso ético y/o estético y su aportación a lo estrictamente teatral ya estaban fuera de toda duda, y sobradamente laureadas internos, e incluso en foros internacionales. Merecimientos justos y sobre todo necesarios en tiempos de indefini\_

---

<sup>4</sup> Pipirijaina, 3, mayo 1974, p. 14. “Que el autor trabaje con el grupo es una forma de tecnocratizar como otra cualquiera. Yo he trabajado en colectivo y me parece horroroso... Nuria Espert se negó a que un grupo extremeño hiciera Antígona, de Brecht, porque ella tenía los derechos...” Martínez Mediero; “Ahí tenemos a Nuria Espert, que no quiere representar a ningún autor español. Ella lo que quiere es pintar la mona y saltar la lona... Hay que volver marcusianas a las beatas... Los nuevos autores españoles no vemos claro en torno a nosotros; y yo el primero...” Francisco Nieva...”

ción y vaguedad artística en el oficio. Pero es sin duda su dimensión social la que alcanza sus más altas cotas de valentía. Conocidos son sus desencuentros con las más altas esferas políticas por sus acertadas y precisas semblanzas de personajes ya democráticos, pero con actitudes dudosamente acordes con sus delicadas responsabilidades. Pero es en esta época donde esa dimensión alcanza el paroxismo. Hablamos de un país convulso y clandestino a las puertas de una remodelación social y política, a la que el régimen se resistía y/o resistía usando todas aquellas armas -léase en sentido literal y figurado.- a su alcance para reprimir cualquier intento de sublevación social o verbal. Es en este contexto es donde hemos de entender la citada valentía, que ya quedaba explícita en la ironía del título del artículo que *Pipirijaina* le dedicara en este número<sup>5</sup>. Se recogen aquí el origen y algunas experiencias de las acumuladas hasta la fecha de una trayectoria que, valorada desde el presente teatral, habría que encumbrar no solamente por los méritos propios contraídos, también por comparación serían pocas las firmas de autores, directores, creadores o compañías que han podido mantener una filosofía a lo largo de tanto tiempo y con tanto éxito.

Dentro del sumario del quinto número, se publicita una nueva oferta unida a la edición mensual de la publicación. Esta addenda editorial – que se vende conjuntamente o por separado con la revista- ofrece a los lectores dentro del título general de “Pipirijaina textos”, aquellas obras desconocidas de las nuevas voces dramatúrgicas españolas que según reza el encabezado de presentación sin ningún tipo de reparo por lo que pudiera interpretar un susceptible censor, “dará a conocer textos de teatro de los autores españoles marginados”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Pipirijaina, 4, junio 1974, p. 21. “Donde se cuentan las aventuras y desventuras acaecidas a un grupo español, y puestas aquí para general escarmiento, sonrojo o emulación.”

<sup>6</sup> Pipirijaina, 5, julio 1974, Sumario. “...Próximos números, Laxante para todos, de Ángel García Pintado.” Pipirijaina textos da a conocer textos de teatro de los autores españoles marginados. Nº1.- El menú, de Enrique Buenaventura. E.B. Teatro y política. Entrevista con E.B. Notas al método del T.E.C. Nº2.- Coronada y el toro, de Francisco Nieva. Autobiografía. H. Petit, Teatro de farsa y calamidad, M. P. Coterillo, Teatro furioso. Nº3 .- El desván de los machos y el sótano de las hembras, de Luis Riaza. M. Bilbatúa, Riaza, entre el realismo y el posibilismo. Anticurriculum vitae. Nº4.- La saturna, de Domingo Miras. Entrevista con Domingo Miras. Autobiografía. Nº5.- Delito, condena y ejecución de una gallina, de Manuel J. Arce. Mesa redonda con M. J. Arce, C.J. Reyes y J. Alí Triana.

Si a eso unimos la condición de exiliados confesos los del exterior, y más o menos activos o clandestinos los del exilio interior, pero todos ideológicamente practicantes en contra del régimen, cuyos nombres aparecen junto al título de las piezas a publicar, y algunos artículos escritos para la ocasión a modo de presentación por algunos de los articulistas de *Pipirijaina*. Hay que reconocer una vez más la valentía de éstos, y la del consejo editorial, que en tan delicado momento histórico prefiere apostar por la difusión de los mismos pese a los riesgos y sus posibles consecuencias. Se anuncian las cinco primeras publicaciones, y se adelantan las siguientes para terminar un ofrecimiento conjunto y ventajoso a aquellos suscriptores interesados a los que se privilegia con el fin de potenciar su difusión.

A partir de esta fecha -julio de 1974- existe un vacío editorial en la publicación de aproximadamente dos años, quizá los dos años más convulsos en la historia reciente de nuestro país. Las circunstancias políticas y sociales que acompañaron al cambio de régimen político hacia la monarquía parlamentaria democrática no permitían una atención especial hacia la actualidad teatral, que se vio absorbida por la magnitud de los acontecimientos quedando relegada a ser un personajillo de reparto ante tamaños protagonistas. Con la nueva era comenzando su andadura a tientas, tras tanto tiempo anidando en la ilusión de una mayoría, regresa una calma relativa a la escena de esos días en España. Se retoma un nuevo día a día, y regresan igualmente dentro de las nuevas coordenadas la actualidad teatral y sus exponentes editoriales. *Pipirijaina* no es extraña a este nuevo nacimiento, y quizá por ello, cuando retoma su publicación en el otoño de 1976, lo hace empezando de nuevo el recuento de sus números, con un segundo número uno, y prestando su servicio y su renovada ilusión ante la nueva y esperanzadora realidad patria, como queda sobradamente expuesto en el nuevo editorial.<sup>7</sup> También se renueva su estilismo, y se cambia la maquetación, consiguiendo alejarse casi en su totalidad de cualquier referencia predemocrática.

---

<sup>7</sup> *Pipirijaina*, 1 (II), octubre 1976. ““ Una revista de teatro “aquí y ahora”, es una apuesta. Una apuesta arriesgada que exige asumir importantes responsabilidades. Porque los demócratas nos hemos calzado las botas de siete leguas y, esta vez, la liebre no se nos escapa. Porque las ideas hierven de impaciencia y es hora de ponerlas en orden de cara a un futuro que es el de los pueblos de España. Y el fenómeno teatral tampoco es ajeno a este proceso. *Pipirijaina* quiere ser un instrumento de intervención en el sector teatral desde esta perspectiva de democracia sin recortes. Para cumplir este papel nos hemos marcado distintos objetivos... Un instrumento al servicio de un sector profesional y trabajador que, como tantos otros, cruza hoy decidido el umbral de la democracia.”

Como una especie de inventario de horrores sobre la nueva realidad que se avecina y su problemática, no exenta de las mismas aristas y vicisitudes que acuciaban en tan frágil momento histórico, este primer número se convierte en un panfleto que no reprime ni escatima adjetivos para describir la obvia, y no por ello menos nefasta situación teatral de la que traía causa nuestro teatro. Parecen ser más las ganas reprimidas y la necesidad de expresión de las mismas las que hablan por boca de todas las firmas que intervienen en este primer número democrático, que antes que reivindicativo es presidido por un espíritu panfletario más propio de la clandestinidad de la época recién terminada. Todavía sin un poder claro al que poder exigir, protestar, o simplemente criticar se dan rienda suelta a todas las opiniones sin restricción alguna, imbuidas de toda la libertad posible, en un terreno confuso donde ya huelga la crítica a lo anterior en pos de la ilusión de lo venidero, pero todavía sin una cabeza de turco en el poder a la que culpar de nada o de todo. La fotografía que resulta de este maremagnum de sensaciones y opiniones no resulta nada halagüeña ni esperanzadora.

Con la perspectiva del paso del tiempo, no son problemas muy distintos -tristemente...- los que tienen que lidiar hoy día las mujeres y hombres de teatro, con lo cual las coordenadas político teatrales no han evolucionado demasiado en estos casi 35 años, así que no resulta muy difícil deducir que no era tanto la situación del momento la que hablaba por bocas tan excitadas, como las propias y más que justificadas aspiraciones reprimidas por el anterior régimen en todas las esferas sociales y personales del individuo, las que a la mínima oportunidad concedida a la necesidad de expresarlas, se desbocaran en lenguaraces reflexiones críticas que iban más allá de los torpes o lúcidos argumentos estrictamente teatrales.

Con el nada aséptico título de “Alberti: Estrenos republicanos”, se nos presenta la portada del segundo número democrático, que como buen foro divulgador de todas las voces exhibe las más denostadas durante demasiado tiempo de información sesgada, que ya convocan a la nueva realidad y a las nuevas -a la vez que antiguas y exiliadas- voces, de las que se erige a Albertí -con buen criterio y acertada premonición histórica- de altavoz representante, rol que ejercería dentro y fuera de las instituciones con dignidad compasiva con los que otrora lo condenaron al olvido, a la vez que afrontaba cada nuevo proyecto -político o artístico...- con una contagiosa y renovada ilusión que

en nada hacía sospechar la realidad de la vejez. Esa intención queda refrendada desde las primeras palabras del editorial:<sup>8</sup>

Esta revista hubiera querido escribir en portada un “SALUD, ALBERTI” para dar la bienvenida al escritor exiliado. No ha podido ser, porque Alberti no ha llegado aún. No ha venido Alberti, ni Arrabal ni Alfonso Sastre... No ha terminado el exilio, pero felizmente, a la España del “cambio sin ruptura” o de la “ruptura pactada”, en el campo teatral no le faltan recambios. Porque la historia de 40 años de adhesiones fieles y espontáneas ha poblado la historia de la cultura de España de títulos, nombres y muertos cubiertos hasta hace bien poco de una espesa capa de silencio. Y hoy, cuando se nos obliga a “reconciliarnos” con el mismo método que se usó para “adherirnos”, pueden estar en los escenarios Alberti, Lorca y Valle, pero el exilio continúa. ¿Diremos dentro de unos meses que ha sido preciso que algo cambie para que todo siguiera como estaba? Sería lamentable que la recuperación para el teatro de quienes han tenido hasta hoy sellada la boca, sirviera de pantalla para un blanqueo que dejara las cosas como estaban, y no en su sitio...”<sup>8</sup>

Y para hacer gala de esa misma intención en un esta nueva época, se rememora, por ejemplo, el estreno de “El hombre deshabitado”, no exento ya en su día (26 de febrero de 1931) de polémica, sobre todo por la intervención del propio Alberti en mitad de los aplausos, como recoge Enrique Díez-Caznedo en su crónica del diario El sol.<sup>9</sup>

Se estabiliza relativamente el periodo predemocrático, y *Pipirijaina* se llena ya de contenidos estrictamente teatrales, la mayoría ajenos a la realidad política y social, que todavía habría de pasar por periodos difíciles antes de alcanzar con el transcurso del tiempo una relativa calma constitucional y democrática.

---

<sup>8</sup> Pipirijaina, 2 (II), noviembre 1976, p.1. “..Larga sería la factura, si el precio que hay que pagar por el simulacro de libertad que hoy vivimos, consiste en ofrecer en bandeja soluciones de recambio a los que se han quitado las vestimentas del 18 de julio, para guarecerse bajo el cálido manto de un postfranquismo de Europa y Reforma...”

<sup>9</sup> Pipirijaina, 1 (II), noviembre 1976, p. 36. “...Invitado a hablar, profirió varias vivas y muertas. Vivas y muertas de alcance puramente literario. Viva le exterminio, muera la podredumbre. Rafael Alberti se refiere, y en su autocrítica lo ha dicho, a una parte del teatro moderno. Pero lo que ha de morir no se muere a gritos, sino ante lo nuevo que tenga vida más alta. Los gritos del autor de *El hombre deshabitado* son menos eficaces que su obra y que las obras que han de seguir a ésta...”

#### 4. EL PÚBLICO. 1983-1992

*Si es absolutamente necesario que el arte o el teatro sirvan para algo, será para enseñarle a la gente que hay actividades que no sirven para nada y que es indispensable que las haya.*

EUGENE IONESCO

La corta vida de *El público* -en adelante, *EP*- (1983-1992) obliga a presentar una perspectiva global de su incursión en la escena periodística teatral. Tras un primer periodo de tanteo -de implantación si se quiere- entre sus potenciales lectores, sí parece lógico concluir que despliega toda su influencia e intensidad investigadora en el lustro que transcurre entre los años 1985 y 1990, cinco años tras los cuales un lento periodo de renovación estilística y editorial. Es en enero de 1990 cuando pasa a denominarse “Revista bimestral del espectáculo”, habiéndose mantenido hasta ese momento como “Periódico mensual de teatro”, introduce el color y la publicidad en sus páginas, pasa a ser bimensual, y estrena nuevas y nobles intenciones para el periodo venidero. El último editorial de la antigua etapa resume el momento evolutivo bajo el gráfico título de “El público, Cambio de piel”:<sup>1</sup>

“Entendemos que EP es hoy un instrumento indispensable para el conocimiento de nuestra escena, y por esa razón hemos tratado de replantear su existencia... El lector tendrá en sus manos una revista de periodicidad bimestral... con un volumen de 160 páginas, de formato más reducido, impresa en color y con un tratamiento más elaborado y selectivo de sus temas.. Cerramos en su actual concepto la colección de monografías, aunque en cada número de ELPÚBLICO se incluirá un tema monográfico de especial interés... Estamos seguros de contar con la confianza de muchos lectores que hasta ahora nos han acompañado de forma activa y crítica, pero al mismo tiempo incondicional...”<sup>1</sup>

Con el no menos gráfico editorial de “Decir adiós”,abría el último número (93) coincidiendo con el final del año 1992, por el mismo tipo de decisión institucional que la hizo nacer diez años antes. Sin escatimar la críticaa la decisión, y con un desglose del ideario con el que se fundó, se despedía editorialmente *EP* ante sus lectores.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> EP, 75 (1989), p.3.

<sup>2</sup> EP, 93(1992), p.2 - 3.“Nació de una voluntad política que hoy ya no existe y ésa, en democracia, es razón suficiente para que la decisión de suspender la revista se acate, aunque no se comprenda ni se comparta.... Decir adiós no es irse. Lo dice un refrán porteño... ....Pero nuestro compromiso es continuar la tarea iniciada, seguir alimentando la frágil memoria de la escena, mantener abierto un espacio permanente de análisis y de reflexión como el mejor servicio de la comunidad que convoca, dentro o fuera de su esfera luminosa, un escenario.”



#### 4.1. El primer El Público. Posicionamiento editorial y consolidación.

Si decidiéramos, en denodado afán científico, estructurar la corta vida de *EP*, en diferentes etapas, resultaría relativamente fácil. La primera etapa terminaría con el “cambio de piel”, anteriormente citado, que tuvo una contribución añadida a la calidad alcanzada a esas alturas por la publicación: Los Cuadernos monográficos de investigación, que recuperaban clásicos de la teoría teatral, como incorporaban novedades de aquellos teóricos que eran ya clásicos contemporáneos en otros países europeos. Ocuparán su espacio en la segunda etapa de este estudio, como lo hicieron en su fecha de publicación.

Estos dos primeros años de andadura editorial estuvieron llenos de lógicos tanteos y pruebas más o menos acertadas, hasta dar con una fórmula sencilla, que nunca se alejó de un formato clásico. El número 0 de la publicación aparecía coincidiendo con el final de temporada, y el principio del verano de 1983, como bien recalcaba el titular de presentación<sup>3</sup>. En esa primera portada también encontramos resaltada la “nueva etapa” que en forma de declaración de intenciones se abría en el Centro de Documentación Teatral, cuya primera prueba palpable era precisamente el nacimiento de *EP*. El extenso y lleno de nuevas e ilusionantes intenciones editorial del primer número<sup>4</sup>, matizaba la línea editorial de la nueva publicación. Se posicionaba expresamente en la labor informativa, al margen de cualquier tipo de valoración artística, ideológica, estética o comercial. Afortunadamente, eso no se cumplió taxativamente.

*EP* paso a paso se fue convirtiendo en ese género de “revista especializada de teatro”, del que quería huir, un foro más que autorizado por el interés de los profesionales, donde la pluralidad ideológica, práctica, y de opinión fue una práctica habitual, y no una

---

<sup>3</sup> *EP*, 0 (1983), p.0. “Los espectáculos fuera por el calor”.

<sup>4</sup> *EP*, 1 (1983), p.2. “Por eso este periódico es escrupulosamente informativo, exento de opinión, deliberadamente abierto a todas las tendencias del plural movimiento teatral en nuestro Estado. Pretende elaborar una información cualificada, divulgadora, que anticipe los hechos teatrales y facilite la propia reflexión de las gentes de teatro sobre su trabajo...”

cualidad residual o excepcional. Destaca en esa misma portada la presentación de las diferentes secciones, y una entrevista con el entonces recién estrenado Director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual.

Las diferentes secciones se fueron afianzando, prestando un espacio particular a aquellos dedicados a la recuperación de la memoria perdida, que se intercalaban -ganando progresivamente espacio e importancia- entre los de opinión y actualidad teatral. La primera figura que dio lugar a esta serie dedicada a la memoria teatral fue D. Ramón María del Valle- Inclán, primer homenajeado en este sentido por Juan Carlos Arce en el segundo número. Relata Arce con especial cinismo aquella anécdota del estreno de “Divinas palabras”, en noviembre de 1933. Incomprendido, y vilipendiado en todos los frentes críticos autorizados de la prensa de la época, no tuvo el consuelo de ser comprendido o bien leído por el polifacético Cipriano Rivas Cherif, con más que demostrada habilidad y trayectoria empresarial, pero –al parecer- con pronunciadas lagunas a la hora de la interpretación del texto valleinclanescos. Parece apoyar la reflexión de D. Ramón, el hecho indiscutible de que haya envejecido a la historia teatral de este siglo en el escalón de la trascendencia. D. Cipriano, se quedó en el de la mera historia de aquella época. Termina Arce citando al propio Valle, en una de sus arengas, sobrada de eficacia, y solvencia teórica y verbal.<sup>5</sup>

En el editorial del cuarto número -primero del año 1984-, se reflexionaba sobre los primeros números del entonces “periódico”. Este primer balance, alimentado por la ilusión de la duplicación de la tirada (10.000 ejemplares), las páginas y el precio, estaba avalado por la positiva acogida de sus potenciales lectores, que con su apoyo, exigieron una respuesta institucional que reforzara el ensayo de los primeros números. Enmarcado dentro un proyecto más ambicioso nombrado como Agencia de información teatral, *EPse* posicionaba como piedra angular, que parecía haber calado entre los profesionales, y

---

<sup>5</sup> EP, 1(1983), p.6. “Los autores dramáticos luchan con grandes inconvenientes pero el mayor de todos es el mal gusto del público. ¡Mal gusto! Si fuese inculto no sería nada. Porque a un pueblo inculto se le puede educar y esa es la labor de todo artista... Pero vaya a usted a educar a un público corrompido por la comedia ñoña y por ese melodrama truculento e infantil... No, no... Yo no llevo una comedia a ningún empresario...”

renovaba las primeras intenciones.<sup>6</sup>

“Todo un banco de pruebas viene a darnos la razón de algo que sospechábamos: la disposición de las gentes de teatro en colaborar en un proyecto de buenas relaciones... la respuesta ha sido sencillamente abrumadora ... El incremento de tirada nos permite llegar a los que consideramos “destinatarios naturales” de este periódico, grupos, compañías, colectivos, gestores de la política cultural, entidades, medios de comunicación, hispanistas, animadores...”<sup>6</sup>

Si tuviéramos que analizar el actual modelo del Centro de Documentación Teatral, tendríamos que concluir que el vaticinio de *EP* se cumplió con más o menos matices: Un cónclave continuo de especialistas dedicados de una forma endogámica a la labor de conservación de nuestro patrimonio teatral, siendo su acceso restringido, y la difusión de su trabajo lejana a la mayoría de profesionales de la escena.<sup>7</sup>

“... Entre los muchos modelos posibles de un Centro de Documentación Teatral se nos ocurre que éste se corresponde con la situación real de la práctica teatral en España. En lugar de un almacén de datos al alcance de los especialistas y estudiosos, hemos preferido un instrumento más ágil y que tenga una vida pública y activa, haciendo que la información teatral circule por muchas manos”<sup>7</sup>

En febrero de 1984, *EP* se hacía eco de las consecuencias teatrales que estaba teniendo institucionalmente los últimos pasos en la integración política europea. Bajo el título de “Una utopía llamada Théâtre de l’ Europe”, resalta la joven trayectoria de Strehler al frente del proyecto. “Il capo” del Piccolo milanés, rehusó en un principio, para acabar accediendo al ofrecimiento del recién elegido ministro de cultura francés del primer gobierno Mitterand, Jack Lang. Al parecer, pudo pesar más en la decisión la amistad que los unía, que su condición ministerial. “La nueva institución respondía a las promesas: un gran lugar de teatro, el único creado en Francia -y en el resto de Europa-

---

<sup>6</sup> EP, 4 (1984), p.2

<sup>7</sup> EP, 4 (1984), p.2

como un lugar de encuentro y coincidencias de las compañías más importantes y de los mejores creadores... Un lugar ideal para el encuentro, la fraternidad, la paz y la investigación”, como lo definiría Strehler.”<sup>8</sup>, sintetiza Didier Mereuze en el artículo, con sus altibajos y anarquías, reflejo del soplo de libertad con que lo conducía Strehler. Fiel a su trabajo en el Piccolo, se dividía en sus funciones, respetando siempre la amplia e integradora filosofía con que nació “Théâtre de l’Europe”. Apoyó todas aquellas sólidas iniciativas que le llegaron de todos los rincones del viejo continente, e impulsó con algunos de sus discípulos, -como el catalán Lluís Pasqual- “coproducciones intelectuales”.<sup>9</sup>

“Es preciso superar y resolver los problemas de las peculiaridades nacionales, las diferencias de status y de gestión. Es necesario inventar.” El mejor ejemplo es, sin duda, el de Luces de Bohemia, al que Strehler llama una “coproducción intelectual”... Se trata de un encargo de Strehler al Centro Dramático Nacional de España... Esta creación es el resultado de intercambios, de encuentros entre los dos directores, de sus deseos y de sus posibilidades. Incluso al principio se pensó en otros textos...”<sup>9</sup>

Abrió las ventanas para que entraran todos los aires posibles, sin convertir el proyecto en su proyecto particular. Para eso, ya tenía el Piccolo.

Bajo el título de “Nace una revista. Théâtre de l’Europe”, el mismo Mereuze, firma otro artículo, dentro del entramado del anterior, y como especie de addenda, donde justifica en los mismos razonamientos del nacimiento de la institución, la necesidad de publicitar esta filosofía en su soporte gráfico correspondiente. “Del mismo modo que un teatro quiere convertirse en un servicio público y pertenecer a la Comunidad Europea, esta nueva publicación teatral, editada por el Teatro de Europa, pretende ser testigo y lugar de coincidencia de todas las fuerzas, de todos los movimientos que atraviesan Europa y forman parte de ella. Incluyendo sus puntos de divergencia, más aún, la suma de sus desavenencias, plantadas bajo el signo de la contradicción. Espejo de la Europa de las contradicciones, del teatro de las contradicciones... “...será también la revista de las

---

<sup>8</sup> EP, 5 ( 1984), pp.7-10.

<sup>9</sup> EP, 5 (1984), p.10.

contradicciones... Mientras llega a ser verdad la Europa de las instituciones, es preciso hacer la Europa de los espíritus, la Europa de la cultura...”<sup>10</sup>

“Bajo su dirección, un pequeño equipo, más que un comité de redacción, un consejo de dirección cosmopolita, integrado por antiguos y fieles amigos: un italiano, Renzo Tian, un yugoslavo, Peter Selem, y un francés, Bernard Dort. Y junto a ellos, S. de Nussac y J.M. Amartin... Una conclusión parece desprenderse de sus páginas. Cuando uno crea lo que quiere y como quiere hacerlo, y con sus costumbres y tradiciones, las fronteras no parecen ser tan infranqueables como se piensa...”<sup>10</sup>

Reseñar, por último, que la programación anunciada para el mes en curso (febrero 1984), incluía la anteriormente citada “coproducción intelectual” alrededor de “Luces de Bohemia”, amén de sus correspondientes actividades paralelas alrededor de la figura del Marqués, destacando entre ellas, una velada-tertulia valleinclanesca, que intentaría desgranar en directo las oquedades de su particular lenguaje.

El editorial con el que abre el número 6 de la revista (marzo de 1984), no deja lugar a las dudas en sus intenciones, ya desde el título: “Crear opinión, no darla”.<sup>11</sup>

“Desde su primer número, este periódico ha formulado el propósito de no hacer crítica de los espectáculos que se producen en España y de ofrecer, mes a mes, a los lectores la información más descargada de opinión que le fuera posible. Se trata, en el terreno de la exposición de criterios, de una actitud perfectamente razonada en la necesidad de la información, en primer lugar, como condición indispensable para que el público que accede a los espectáculos pueda tener el mayor número de argumentos en sus manos a la hora de formar su propio criterio sobre los espectáculos a los que asiste...”<sup>11</sup>

Como bien rezan las palabras del artículo, “...ofrecer a los lectores la información más descargada de opinión que le fuera posible...”, lleva implícita la evidencia de no poder

---

<sup>10</sup> EP,5 (1984), p.10 “... lo que importa es comprobar como es posible, por encima de las diferentes investigaciones, que las gentes pueden encontrarse y dialogar entre sí, y con sus públicos. Porque como dice una vez más Strehler, “nosotros, gentes de la escena, necesitamos decir cosas a los demás, y hay cosas que deben ser dichas, por más que ya se conozcan.”

<sup>11</sup> EP, 6 (1984), p.2. “...Hay sobre todo una razón de escrúpulo, al intentar que las páginas de este periódico prefieran la información a la opinión; es que se financia con dinero público y no parece lícito, en un terreno tan crispado como es el oficio teatral en nuestro país, que con el dinero de los contribuyentes puedan lesionarse los intereses de algunos de ellos, sobre todo cuando la práctica teatral se realiza en las condiciones de indigencia de todos conocidas.”

descargarla plenamente, aunque la intención sea acercarse. Ya señalé anteriormente que esta intención, tan bien justificada en el espíritu institucional de la publicación, les debería dejar un margen de maniobra para la crítica, necesaria y consustancial, por otro lado, al oficio crítico por un lado, y a un oficio que está pensado para el público, y para su opinión. Eso no justifica la descalificación barata que se sigue practicando en aquellos medios de comunicación al parecer más autorizados para ejercerla, publicaciones diarias de carácter nacional, y suplementos culturales a la cabeza. Parece necesario entonces, conceder el margen de opinión necesario a las publicaciones especializadas, matizado si se quiere según su naturaleza, y siempre que tengan un criterio fundamentalmente dramático y/o escénico. Merece resaltarse que es en este mes de marzo cuando nos encontramos la primera polémica que ve la luz en las páginas de *EP*, a propósito del estreno de “Luces de Bohemia” en París, dentro de la citada programación del “Théâtre de l’Europe”. En la crítica publicada el día quince de febrero con motivo del evento, el enviado especial de la sección teatral de *El País*, edición de Cataluña, Joan de Sagarra, resalta más allá de los detalles del estreno y la acogida del público parisiense, el detalle de que el vanagloriado nacimiento de la revista “Théâtre de l’Europe” en el número anterior de *EP*, no tuviera su correspondencia con ninguna noticia referida al presente teatral español. Ampliamente contestado por el director de *EP*, Moisés Pérez Coterillo, ese pequeño “olvido” parecía estar justificado en razones meramente logísticas: la falta de nombramiento del corresponsal asignado en Madrid, al cierre de la edición del primer número. Tras hacer públicas las disculpas, y la compensación informativa por parte de la revista europea, y tras resolver la gran duda del nombre del nuevo corresponsal, Coterillo, armado de un cinismo muy teatral, rebatea la castiza forma que hiciera famosa don Latino, contestando a una “estupendez” de Max Estrella.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *EP*, 6 (1984), p. 6. “Una forma de contrarrestar lo que al señor de Sagarra se le antoja un gol, fue que el propio “Théâtre de l’Europe”, distribuyera gratuitamente en el estreno (como cortesía del Ministerio de Cultura de España) el número de *EP*, donde no sólo aparecen reportaje sobre el estreno de *Luces de bohemia* y el Théâtre de l’Europe, sino abundante información del teatro que se hace en nuestro país, además de una cartelera donde aparecen censados más de 300 grupos y compañías de todo el Estado... Resulta cuando menos curioso que la natural agudeza y perspicacia del señor de Sagarra no haya captado el elemental sentido del reparto de esta publicación. Pierda cuidado el señor de Sagarra, respecto al presunto olvido de España de nuestros amigos franceses... Estamos seguros de que esta noticia va a devolver la tranquilidad al ánimo desasosegado del crítico de *El país*. Desde el próximo número la corresponsalía de la flamante publicación teatral europea le ha sido encomendada al Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España...”

En el magnífico editorial que abre el número de abril, podemos encontrar reflejada -en palabras que bien podríamos repetir hoy día- una aspiración tan gráfica y tan lejana como el título del artículo: “Abrir teatros”. Cualquier iniciado en cuestiones o prácticas teatrales, sean de la índole y la importancia que sean, no puede dejar de tener la amarga sensación de que el orbe dramático en general y dentro de éste, el teórico en particular, siga luchando (2500 años después...) no ya por el Estado del bienestar, sino por la llegada de los valores de la Revolución francesa, todavía inmerso en anarquías, autarquías, dictaduras y dictablandas legislativas e institucionales. Mendigando las migajas del pastel cultural, que los demás se reparten con más o menos criterio (o tráfico de influencias...), pero dentro de un orden aparentemente sin lagunas de importancia en lo institucional. Evidentemente la situación ha mejorado respecto a abril de 1984, pero me atrevería a decir que poco, y sólo en grandes núcleos de población (en especial, Madrid) donde los espacios alternativos han podido tener una mínima acogida que les ha llevado a estabilizarse, después de mucho tiempo y esfuerzos.<sup>13</sup>

“Seguramente por ser Madrid ciudad administrativa y tener el mar tan lejos, las exigencias siempre modestas de abrir nuevas salas estuvieron acompañadas de una guerra de papeles, expedientes, desalojos y expedientes gubernativos. Y eso que siempre se trataba de modestísimas salas de escaso aforo y disposición convencional. La legislación aún vigente y renovada precipitadamente semanas antes de la llegada al gobierno de los socialistas, relativa a locales, convirtió durante años el sector teatral en un monopolio, en la práctica, de los empresarios del local, ya que de ningún modo se permitía realizar una actividad teatral continuada fuera de aquellos espacios...”<sup>13</sup>

Afrontar la construcción de un teatro, o su reapertura como es el caso -triste y extendido- de que exista el edificio, no parece un negocio con futuribles y pingües beneficios a corto o medio plazo.

Cierto es el tópico de que el oficio y sus laborantes no tienen entre sus principales premisas fundacionales la de amasar riqueza, y que las inquietudes empresariales del

---

<sup>13</sup> EP, 7 (1984), p.2. “...Las cosas no han cambiado sustancialmente. Siempre queda la sospecha de que, detrás de las normas exigibles en materia de seguridad para los espacios destinados a teatro, se alberga una malevolencia administrativa... Esta experiencia ha contribuido, seguramente, a que experiencias semejantes a las que se han llevado a cabo en otras ciudades europeas, se vean desde aquí como inexpugnables montañas. Y no debiera ser así.”

gremio, siempre tendrán un componente romántico inigualable en el mundo empresarial. Pero de ahí, a que no se ataje institucionalmente, y de una vez, la cercana indigencia de espacios escénicos -algo que solo puede evitar, como debiera, la iniciativa pública- no deja de escandalizar en un país que se jacta de su vertiginoso progreso económico y social, de su acelerada madurez democrática, de su europeísmo... Arbitrar las fórmulas, parece entonces cuestión baladí, si se partiera de la sana intención de querer hacerlo, que es la que sigue sin llegar, a pesar de las buenas intenciones de todos. Sin querer entrar en disquisiciones tan manidas como ignoradas, si parece necesario recordarlo, o al menos advertir que las bases de eso que se da en llamar una sociedad moderna, pasan por la especial protección de la educación y la cultura, déficit flagrante, asignaturas siempre pendientes en éste país nuestro, donde parece mucho más importante corroborar nuestro grado de españolidad de vez en cuando. ¿No tenemos bastante con sabernos europeos, que parece ser más importante que ser o no español, y en qué medida? La educación y la cultura, apátridas y universales ellas, tienen poco por lo que luchar entonces.

El segundo editorial del número de abril “¿Dónde encontrar la modernidad?”, merece los mismos elogios por la contemporaneidad de su mensaje, pese a su longeva antigüedad.<sup>14</sup> Más de veinte años -que diría el tango- sí son algo, cuando de lo que se está hablando es de los lenguajes teatrales, y las necesidades de revisión y adaptación del hecho teatral -y todos los relacionados con él- a estos.

Un presente muy imperfecto y todavía por afrontar, que no llegará a ser futuro si se siguen haciendo oídos sordos desde los sitios naturales donde el apoyo habría de ser incondicional. Guillermo Heras desglosa sin estridencias los problemas y los prejuicios respecto a un hecho evidente: El teatro debe evolucionar intentando alcanzar la velocidad de los nuevos tiempos, y cualquier esfuerzo en contra, o la misma inacción para alcanzar ese objetivo, solo conseguirán -como así ha sido- retrasar el nacimiento

---

<sup>14</sup> EP, 7 (1984), p.3. ¿Dónde encontrar la modernidad? Guillermo Heras.



de los que están llamados a esa tarea con el apoyo debido. Ya en abril de 1984, cita Heras unos cuantos clásicos contemporáneos europeos –que siguen siéndolo-, entre los que no encontraba ningún español. En la actualidad, seguimos con el mismo porcentaje en esa nómina de elegidos, excepción hecha de aquellos pocos, que habiendo iniciado su trabajo en España, han encontrado apoyo en otras instituciones teatrales europeas. Quizá sea el argentinoespañol Rodrigo García, -más allá de adhesiones o críticas a su trabajo- al frente de La carnicería teatro, el paradigma de este fenómeno, del que nadie en el teatro español debería sentirse orgulloso.

En la portada del mes de mayo,<sup>15</sup> y como argumento destacado, se reseña la segunda edición del Festival Internacional de Granada, con un titular suficientemente gráfico: “La vanguardia viaja a Granada”. Ya en su interior, la entrevista con los organizadores<sup>16</sup>, y un desglose pormenorizado de las compañías y los espectáculos, dan idea de la dimensión e importancia del Festival, que acabó contando con el apoyo institucional que demandaban sus organizadores en ésta entrevista. Pero su principal mérito fue educar al público en las nuevas tendencias que venían de un teatro fresco, catártico, que huía de la convención decimonónica que atesoraba (y en determinados casos, sigue atesorando) nuestro teatro. Germinó en el público el conocimiento más o menos preciso de nuevos lenguajes, fenómeno más difuso en otras ciudades españolas. La tradición universitaria, y su público potencial, acabaron de asentar el fenómeno, creando -una vez superada la expectativa- la necesidad razonable de ver algo “distinto”, avalado por el éxito europeo. Aunque finalmente el Festival Internacional de Teatro como tal, se extinguiera, sucediéndolo el Festival Internacional de Música y Danza, también con pretendida vocación vanguardista, el trabajo estaba hecho, la semilla colocada. Cualquiera que haya sido espectador o protagonista de la realidad teatral universitaria y profesional granadina, en los años posteriores, sabría entonces el origen.

En el número nueve, un monográfico dedicado a la realidad del momento en el género operístico, destaca el editorial “La guerra del sur”, en el que también Granada -o más

---

<sup>15</sup> EP, 8 (1984), portada.

<sup>16</sup> EP, 8 (1984), p.6 y ss.

exactamente parte de su público- es la protagonista del acontecimiento.<sup>17</sup>

“La gira andaluza de Comediantes, programada por la Junta de Andalucía, en colaboración con los municipios de numerosas ciudades, y pensada como un primer paso en la roturación de un circuito por la Comunidad, que pueda llevar los sucesos culturales un mayor número de ciudadanos, ha provocado, además de una masiva asistencia de espectadores, una vasta campaña jalonada de agresiones verbales e incluso físicas de los sectores más reaccionarios e intransigentes...”<sup>17</sup>

Se desglosan, con todo lujo de detalles, los pormenores del detestable acontecimiento que protagonizaron -a su pesar- la compañía catalana Els comediantes, entre otras, en la ciudad de la Alhambra.

El conato de episodios de censura verbal -o directamente institucional- del espectáculo -basado en textos sacramentales calderonianos-, no quedó sin reproche hasta en los sectores más conservadores de la prensa, que se hicieron eco -al igual que los demás- de la intransigencia de algunos sectores católicos al parecer muy ofendidos -aunque aplaudan y manifiesten pública y teatralmente su fe en ciertas fechas primaverales bajo el auspicio de instituciones, que la protegen y subvencionan- por las profundas creencias de Comediantes a la hora de abordar los textos calderonianos. Es decir, no les pareció del todo correcta la manifestación pública y teatral de la creencia contraria, y tampoco quisieron respetarla.

Sin entrar en disquisiciones morales que quieran encontrar la mejor razón en alguna de los dos dogmas, la historia del hecho cristiano -y sus manifestaciones...- si seguimos su calendario -el nuestro, el de todos- está empezando el segundo milenio. No hay que olvidar que entre el hecho teatral y el cristiano existe una diferencia de quinientos años de antigüedad a favor del primero. Partiendo de ese dato histórico, es el mínimo respeto el que permite defender cualquiera de las dos tradiciones, pero más aún, si cabe, la más antigua, con base filosófica y artística reconocida y amparada en la consideración de ser una de las manifestaciones culturales de las que nacen y beben todas las posteriores, a las que sobrevive, y de las que se sigue enriqueciendo. Los ritos alrededor de Dionisos

---

<sup>17</sup> EP, 9(1984), p.2

se produjeron con quinientos años de anterioridad a Jesucristo<sup>18</sup>. La crítica fue unánime defensora del respeto a la edad y a las ideas del otro, cuando episodios de ésta naturaleza se seguían produciendo en la joven democracia española.

Del número correspondiente al verano de 1984, aparte de las referencias más o menos someras, a la realidad teatral más veraniega -festivales, grandes festivales, sucedáneos y proyectos de festivales- merece la pena –y la alegría- destacar el magnífico artículo que, con el título de “Monólogo a unos jóvenes autores”, firma Albert Boadella, alma máter de Els joglars.<sup>19</sup>

“... Yo no sé que piensan vuestros clientes habituales, pero os aseguro que personalmente me empiezan a sonar reiterativas las dudas de Hamlet y la ceguera de Edipo, me ocurre ya como con el pom! pom! pom! pom! de la V sinfonía de Beethoven. Representando el repertorio podéis pensar que hacéis TEATRO en mayúsculas, pero creo que a muchos nos resulta ya pesado y la pesadez debería ser siempre delito o por lo menos en nuestro oficio motivo de incapacitación profesional... Pienso que si de verdad queréis tener un público nuevo, posiblemente más mayoritario, y mejor, tenéis que empezar por vaciar el programa de mano de las pedanterías de turno; esto ya será todo un síntoma...”<sup>19</sup>

Con la más ingeniosa humildad, desgrana la realidad teatral del momento con su habitual maestría, cercana al lenguaje más diogenisiano, siempre lúcido y, por momentos, genial. Este artículo estaba enmarcado dentro de la opinión que, como Boadella, prestaban las principales voces de la dramaturgia española del momento. Reunidas en Madrid, convertían en acto institucional el más íntimo y, sin duda, más artístico acto literario. Las conclusiones pudieron ser mejores o peores, pero que duda cabe que las dudas que vierte Boadella con la excusa de la conveniencia del mismo, pudieran ser compartidas por cualquier iniciado en el primer cinismo.

---

<sup>18</sup> MACGOWAN Y MELNITZ, Las edades de oro del teatro, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pg. 15.

<sup>19</sup> EP, 10 (1984), pp. 52 y 53. “En primer lugar, porque vuestro juego no debe necesitar más claves de comprensión que las que se dan directamente durante las horas que dura, en segundo lugar, porque entraremos tranquilos en la sala, sin el temor de que el intelectualillo de turno haga sus pinitos a nuestra costa, bombardeándonos con sus literarias elucubraciones y lo que es más grave, con su impúdico didactismo moralizador...” “Cuando no se puede ofrecer emoción, se moraliza y se recurre a la llamada profundidad literaria. En teatro es más fácil contar las cosas, que demostrarlas... Si de lo que se trata es de hacer teatro contemporáneo, esto es sencillísimo, sólo es cuestión de poner vuestra óptica de creadores en el entorno inmediato. No se trata de ser originales, sino originarios. Nada más contemporáneo, más moderno, que vuestro entorno...”

Acaba el año, y estos dos primeros años de tanteos editoriales en busca de un espacio y una voz propias. Es el número 15 de *EP* -que finaliza el año y la etapa- del que destacamos el documentado artículo de Ian Gibson “Las derechas, ante el estreno de *Yerma*”, en el teatro Español de Madrid, con la lorquiana Xirgu a la cabeza.<sup>20</sup>

“España vive en este fin de año 1934, momentos de extremada tensión....al ser preguntado en el otoño de 1934 por la inactividad de La barraca, contestaría, “¿Cómo vamos a representar cuando hay tantas viudas en España!... El estreno de *Yerma* fue apoteósico a pesar de que, en los primeros momentos de la representación, se hubiesen producido varios incidentes... Parece seguro que las protestas de los alborotadores iban dirigidas en contra de Margarita Xirgú en su calidad de amiga de Azaña (a quien había sido concedida la libertad provisional el día anterior) y de actriz fervientemente comprometida con la democracia...”<sup>20</sup>

Argumenta Gibson, que este acontecimiento y el tenso contexto social que lo enmarcó, - con un Azaña recién excarcelado, apoyado públicamente por la intelectualidad más progresista, entre ellos Lorca- no exento de éxito de público -más de cinco meses en cartelera- y de polémica política a propósito de los comentarios “metafísicos” que dudaban de la existencia de Dios, pudo constituir uno de los deméritos que sus detractores sumaron en la fatídica hora del prejuicio que le llevó a la muerte, en los albores de la contienda civil. Aunque pudiera parecer lejana en el tiempo este tipo de censura, llevada a la sublimación de la barbarie más absoluta, no hay que olvidar que en fechas posteriores a este artículo, se seguían produciendo conatos de este tipo de crítica manifiestamente ideologizada, que pudiera desembocar en barbaridades como la cometida con García Lorca. Como ejemplo, citaremos el episodio del que se hace eco *EP* en el mes de junio de 1985, donde se muestra como argumento principal la celebración del 5º Congreso internacional de Teatro de Barcelona.

En él se dieron cita lo más granado y novedoso del panorama europeo a la cabeza, las vanguardias, Eugenio Barba, Bob Wilson -máxima atracción del Festival reza el pie de

---

<sup>20</sup> *EP*, 15 (1984), pp. 10 a 12.

foto-, o nuestro Marsillach, entre otros. Al hilo de la información de la celebración del congreso, en la contraportada de este número, las primeras “figuras” del mismo, denuncian un hecho que acababa de producirse, y que podía constituir un recorte excesivo de la libertad de expresión. El procesamiento de Albert Boadella y Vicente Vergara, al frente de Joglars, tras el polémico estreno de “Teledeum”, en Valencia.<sup>21</sup>

“SOLIDARIDAD DE LOS CONGRESISTAS con los procesados de “Teledeum”.

Los asistentes al Congrés Internacional de Teatre a Catalunya , reunidos en sesión plenaria e informados de las noticias sobre el posible procesamiento de Albert Boadella, director de la compañía teatral Els Joglars, y de Vicente Vergara, responsable del local donde se presentó el espectáculo Teledeum , en la ciudad de Valencia, expresan su más enérgica protesta por este nuevo atentado a la libertad de expresión, que afecta nuevamente a un colectivo teatral, en el ejercicio de su actividad profesional y a propósito de un espectáculo que cuenta con todos los requisitos para su libre circulación, tal como ha ocurrido durante más de dos años...”<sup>21</sup>

La pieza, crítica y satírica con la jerarquía eclesiástica, sus dogmas y contradicciones, no debió de “sentar bien” en según qué esferas. Todos los participantes en el Congreso citado muestran su solidaridad con los procesados, denunciando a un tiempo el peligro que acechaba a uno de los derechos recién conquistados con la democracia, la libertad de expresión, y por el que fueron mártires, entre otros, García Lorca.

---

<sup>21</sup> EP, 21 (1985), contraportada. “...Los congresistas se dirigen a la opinión pública para expresar su solidaridad con los procesados y piden la intervención de las autoridades responsables para conseguir la anulación de las actuaciones en marcha y la absoluta exculpación de Albert Boadella y Vicente Vergara, ya que actuaciones de esta índole ponen en cuestión la madurez del proceso democrático que se vive en el Estado español y suponen una situación de incertidumbre e indefensión par todos los creadores y profesionales en el libre ejercicio de su derecho constitucional a la libertad de expresión. Finalmente, los congresistas, se comprometen a mantener su apoyo a los procesados y a difundir la noticia de este hecho en sus lugares de origen, al tiempo que se ofrecen, en la medida de sus posibilidades, a colaborar en cuantas acciones de solidaridad sean precisas en el futuro.”

## 4.2. Segunda etapa. Cuadernos de investigación teatral.

Tras consolidar las aspiraciones editoriales, y reunir un nutrido grupo de colaboradores más o menos habituales, *EP* inicia esta segunda etapa apostando de forma clara y directa por la indagación en la más moderna teoría teatral, reuniendo aquellas firmas más autorizadas del pasado, presente -y previsible futuro- del teatro patrio, como aquellos llamados a abanderar la renovación de los lenguajes teatrales. La mayoría procedentes y /o instalados en la Europa a la que, poco a poco, España se incorporaba legalmente como miembro de pleno derecho -tras la suscripción en 1984 del tratado de adhesión a la, entonces, Comunidad Económica Europea- inicio del proceso que posteriormente ha culminado en la plena incorporación como pieza, sino fundamental, sí de obligada consulta, en las estructuras políticas y económicas del viejo continente. Esta nueva concepción de vocación integradora y aperturista tiene su reflejo en la creación de los llamados “Cuadernos” de *EP*, iniciándose con el año 1985.

En el primer número, y haciendo honor a su propio nombre,<sup>22</sup> se publica un profundo estudio acerca de la realidad del público español de teatro –argumento recidivo en las distintas etapas de *EP*- sus antecedentes más próximos, su evolución, y las expectativas razonables -y pesimistas- de su futuro más cercano. Es necesario constatar con la perspectiva de los años, -siguiendo el mismo problema más o menos presente, en todo caso- que la mayor parte de los vaticinios que podemos extraer de las conclusiones y análisis de ese estudio, se han convertido –tristemente- en realidades que han acabado por enquistarse en los usos teatrales del público.

Cierto es que la mayor parte de la historia de la literatura dramática -tan extensa como rica en calidades- es potencialmente revisable en la actualidad con la noble intención de contemporaneizar los conflictos. Pero no es menos cierto, que este hecho se convierte en sospechoso cuando se siguen las propuestas que copan teatros públicos y privados en denodado afán comercial, sin interesarse por la renovación de los lenguajes y las

---

<sup>22</sup> *EP*, Cuaderno 1 (1985) , “El público. Quien, Como, Cuando, donde”.

estéticas más o menos clásicas. Particularmente interesante es el apartado que dentro del estudio se le dedica a la voz de los profesionales, que, como buenos conocedores de la realidad teatral cotidiana -más allá de consideraciones teóricas sobre el particular-, opinan sobre sus síntomas, razones y otras peculiaridades.<sup>23</sup>

“Es necesario ganar y recuperar nuevos públicos para el teatro como planteamiento de urgencia... Se está perdiendo el hábito de ir al teatro en la gente adulta. Hemos llegado al cansancio del espectador... Las necesidades que en otro momento cubría el teatro, pertenecen ahora a otros medios... La permanencia del público se reduce a una minoría que es la que siempre va... El público que va a La latina no es luego el que va al María Guerrero. Sin embargo, a veces ocurre lo contrario: el público culto y de profesiones liberales acude a La latina... El público joven no pisa los teatros. Solo algún tipo de espectáculos tienen la suerte de conectar con los jóvenes. Los jóvenes van a cualquier espectáculo a divertirse y el rito del teatro les echa para atrás... El teatro infantil es poco y muy flojo. No se ha investigado en ese medio. En opinión de los profesionales, las campañas de teatro en los centros escolares, solo parecen haber servido para que los niños se aburran o “montar bronca”... El teatro no encuentra su sitio en la actual oferta cultural; sufre una crisis de identidad. Se ha perdido en la pluralidad de ofertas y no ha sabido crear demanda. Lo que se hace en el teatro está desconectado de la realidad española. El público no se reconoce en el teatro. Al público no le interesa el teatro que se le da. Los temas no tienen nada que ver con su vida. Se produce un continuo recurso a lo clásico... Por otro lado, crear motivación exige espacios de desarrollo. En este sentido se manifiesta la sospecha de sí, en el fondo, la administración cree de verdad en el teatro, si lo considera importante para cambiar el país... Por lo que se refiere al actual nivel de sensibilidad cultural de la sociedad española, el medio teatral considera que existe una relación entre la falta de interés por el teatro y el bajo nivel cultural del país y consecuentemente con la falta de difusión y publicitación teatral...”<sup>23</sup>

En el segundo cuaderno, y siguiendo una primera labor de acercamiento y contextualización de la realidad teatral en nuestro país, encontramos un desglose pormenorizado de la situación institucional en las diferentes administraciones con competencias “teatrales” en cada comunidad autónoma. De una primera lectura somera y sin entrar en particularidades, se aprecia -en los presupuestos y subvenciones sobre

---

<sup>23</sup> EP, Cuaderno 1 (1985), pp. 39 y ss.

todo- las enormes diferencias, una vez puestas las grandes cifras sobre la mesa. A la cabeza, aquellas comunidades con sensibilidad y competencias nacionales y, por tanto, con más arraigo e infraestructura institucional. A la cola, aquellas comunidades de segunda, que en algunos casos empezaban a proyectar esas infraestructuras asentadas en otros territorios, con el consiguiente retraso comparativo de sus laborantes, respecto a sus “vecinos”. Las luchas, por tanto, parecían distintas, y las velocidades también. Como conclusión, el globalizador argumento que se expone a modo de síntesis para concluir el volumen, bien merece repetirse aquí: “La suma del presupuesto destinado al teatro en los diecisiete gobiernos de las comunidades pasa de los dos mil millones de pesetas. Entre la diversidad de modelos de política teatral se puede rastrear un impulso al teatro público y el propósito de crear infraestructura.”<sup>24</sup> Un epílogo sin duda ilusionante, pero que no conseguía maquillar según que realidades autonómicas, ciertos atrasos, y ciertas ventajas administrativas que suponían –y en algunos casos, siguen suponiendo- un agravio comparativo sin elementos de corrección eficaces que consigan paliar las desigualdades. Quizá el federalismo consiguiera lo que los límites de velocidad fueran más comunes de lo que son en la actualidad.

Con el tercer cuaderno, entramos de lleno en los monográficos de las figuras más representativas de nuestro pasado teatral, eternos revisionados y polemizados de los que

D. Ramón -pozo inagotable su anecdotario, y no menos interesante su aportación a la polémica y al estudio estrictamente teórico- es el buque insignia, en aquellos, y aún en estos, nuestros días.

Alrededor de su vida y obra giran las elucubraciones de las que se hace eco este tercer cuaderno para glosar su figura, con motivo de los “Encuentros con Valle-Inclán en las noches del Café Colón”, a la vez que el ya citado montaje de “Luces de Bohemia”, que estrenara Lluís Pasqual en el “Theatre de l, Europe”, en 1984, aterrizaba por aquellos días en la programación del Teatro María Guerrero. Más allá de la estrategia comercial que acompañaba a otros estrenos o acontecimientos teatrales, en esta ocasión pareció ser más bien la excusa para reunir acreditadas firmas que dejaran constancia de su opinión

---

<sup>24</sup> EP, Cuaderno 2 (1985), p 74.



sobre el genial gallego. Ninguna merece ser obviada, si tenemos en cuenta la contradicción del genio artista, que en Valle, como en muchos de los grandes, daba lugar –como no podía ser de otra manera- a contradictorias opiniones.<sup>25</sup>

“Pedro Altares: Dudo que, de vivir hoy, tuviese cabida en las páginas de los periódicos... donde se esconde tanta mediocridad, detrás de una supuesta, inútil e imposible objetividad... No creo que la gente que hace cola para ver Luces de Bohemia sea una panda de gilipollas. Lo que pasa es que los españoles van tomando conciencia de la importancia de ciertos fenómenos culturales... Antonio Gala: Yo no he dicho que Valle-Inclán sea un mal autor de teatro. He dicho que no me gustan las Comedias Bárbaras, y que El embrujado y El yermo de las almas, me parecen ridículas... Los escritores dramáticos han sido reiteradamente rechazados por la escena. Sólo un poeta puede escribir teatro, dando de verdad en la diana... José Luís Alonso: Yo creo que se ha hablado demasiado poco de la influencia de Arniches en Valle-Inclán. Y, aunque escandalice, esa influencia es evidente... Manuel Collado: Valle ha sido el termómetro de la historia de España. Llega con cuarenta o cincuenta años de retraso, pero aquel autor al que nadie quería ver, llena hoy los teatros todos los días... Francisco Nieva: Hoy en día, ni el más hirsuto y tenebroso punk, logra en las calles de Madrid provocar el desasosiego curioso que provocaba D. Ramón... Torrente Ballester: En D. Ramón conflúan dos tradiciones europeas sustancialmente antiburguesas: la tradición del “Dandy” y la tradición del bohemio...”<sup>25</sup>

En el mes de mayo ve la luz un nuevo Cuaderno, monográfico dedicado a la historia del teatro catalán más reciente. Concretamente, el estudio se extiende entre los años 1929, y el –entonces- actual 1985. Para dejar constancia de la intención y la justificación de este estudio, el epílogo editorial es meridianamente claro en su exposición.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> EP, Cuaderno 3 (1985), pp. 10 y ss.

<sup>26</sup> EP, Cuaderno 4 (1985), p. 74. “1929 y 1985 son las fechas que encierran medio siglo largo de teatro entre la convocatoria de dos congresos internacionales de bien diferente signo. La perspectiva del tiempo ofrece una apasionante panorámica en las que la afirmación del teatro propio es inseparable de su afirmación nacional. Esta larga y tenaz constante ha producido hoy una de las dramaturgias más personales, renovadoras y reconocidas de cuantas conviven en nuestro estado”.

Parece unánime la crítica, respecto al papel de protagonista que ha jugado la Compañía Els Joglars -con Albert Boadella a la cabeza- como máximo exponente de esa extraña sensibilidad nacional teatral catalana, que, paradójicamente no ha contado con el apoyo institucional deseado, precisamente por ser atizador verbal incensurable de los poderes fácticos más genuinamente catalanes. Sumemos esa característica como mérito. Afortunadamente, sus productos han atravesado también sus fronteras físicas, consiguiendo casi universalizarse en la calidad, cantidad y falta de condescendencia con cualquier poder establecido, frecuente víctima de las geniales ideas dramáticas de Boadella. No es éste lugar para la loa de la figura, pero que duda cabe, que visto el panorama teatral actual, no se encuentra con facilidad una trayectoria con mayor coherencia, lucidez, genio e ingenio, habilidades verbales, y estrictamente teatrales. Un hombre de teatro con mayúsculas y minúsculas, que pasea la bandera de la humildad, y el retiro como principal arma de trabajo. Un ecologista mental del teatro, soplo de aire fresco y verdad, perseguido en tiempos, y hoy reconocido y reconocible. No desmerece la calidad literaria de su obra dramática, su propia autobiografía donde, fiel a su más estilo, desglosa con magistral desdoblamiento de personalidad metateatral, lo más destacado de su vida y obra / s.<sup>27</sup>

“..me ha sido imposible plantearme una reproducción teatral del amor. Creo que su auténtica naturaleza se encuentra mucho más viva en los reportajes de National Geographic que falseada por los tópicos del mundo escénico o cinematográfico. La danza, la poesía o la música tienen más posibilidades de acercamiento, pero sin tacto y olfato todo queda también en terreno platónico. La definición más aproximada es la de Josep Plá, cuando escribe, sencillamente: “El amor es pornográfico...”<sup>27</sup>

Ya en este estudio de 1985, se dedica un apartado a la trayectoria de Els joglars en esas fechas, y el título -sin concesiones-, deja constancia de la misma “Els joglars, 23 años, mayoría de edad”. En el desarrollo del artículo, el propio Boadella, hace alarde de todas las habilidades referidas, haciendo un resumen anárquico de las conclusiones de sus

---

<sup>27</sup> BOADELLA, Albert, Memorias de un bufón, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

“juglares”, tras sus primeros 23 años.<sup>28</sup>

“ La política es la anécdota de la historia” se decía en Olympic man y el público lo encajaba como una nueva ocurrencia de los neofascistas allí representados. Siempre hacemos igual cuando decimos alguna cosa que nos representa, la ponemos en boca de un fascista o de un loco: se trata de una cierta manifestación de pudor. Esta frase podría sintetizar una actitud de nuestro grupo...”

Hoy día, La torna, pieza señera de Joglars, se repone en la cartelera madrileña, con el siguiente reclamo publicitario, “la obra que marcó la transición”. Joglars sigue de moda, colgando el “no hay billetes”, revalorizándose día a día. Boadella –además- se ha convertido en un intelectual reputado, dentro y fuera de fronteras interiores o exteriores, físicas, ideológicas, políticas o mentales. Y todo, después de 50 años. ¿Alguien da más...?

“Para un pacto entre el poder y los creadores” -título del sexto Cuaderno- donde se recogen las impresiones de los principales afectados, tras la presentación de la Orden Ministerial de Ayudas al Teatro, que positivizaba legalmente la aspiración de una más global Ley de teatro. Se convirtió en el primer incentivo legal al sector que el Ministerio decidió dar, teniendo en cuenta la descentralización administrativa que surge de la España de las autonomías. La cultura en general, y el teatro en particular, en ese nuevo marco competencial, tendrían que haberse descentralizado casi totalmente, pasando a manos más cercanas, administraciones autonómicas y locales.<sup>29</sup>

“... Esta normativa del ministerio de Cultura quisiera situarse y explicarse en el terreno de lo concreto, de lo posible... como la búsqueda de un pacto entre la gente de teatro y la administración, una acción que aspira a ser útil y a facilitar el entendimiento entre el sector teatral y los poderes públicos...”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> EP, Cuadernos (mayo 1985), pp. 70 y 71.

<sup>29</sup> EP, Cuadernos (verano 1985), pg. 4. “...Estas normas no suplantán ni se inmiscuyen en la política teatral de comunidades y municipios, sino que ofrecen fórmulas de colaboración que puedan multiplicar la eficacia de las acciones ya emprendidas en cada lugar del Estado, propiciando un marco más amplio para su desarrollo... Una normas pragmáticas, concretas y objetivables que se acomoden al proceso cambiante del teatro en la también cambiante sociedad española.”

Con motivo de la presencia por primera vez en nuestro país de un espectáculo de Robert Wilson, entramos -con el Cuaderno de septiembre- en los monográficos dedicados a las figuras más representativas de la escena mundial, esos clásicos contemporáneos que como bien cita el artículo de presentación de la figura a la que se dedica el primero de ellos "...por desgracia, prácticamente desconocido (s) en España<sup>30</sup>. El estudio sobre el americano, se divide en tres partes fundamentales. Primeramente, un magnífico artículo contextualizador de Franco Cuadri, donde desmenuza la figura artística, incidiendo en aquellos puntos que lo diferencian, y en las influencias más notables que habían guiado su trabajo, con el sugerente título de "El teatro de Bob Wilson, o el descubrimiento del tiempo".<sup>31</sup>

Una segunda aproximación a su figura la firma Laurence Shyer, en una entrevista concedida con objeto de su estancia en Nueva York para recabar apoyos a la producción del "The Civil Wars". Shyer tiene la suerte de descubrir al artista en su hábitat, su ático de Nueva York, salpicado de bocetos<sup>32</sup>, apoyo fundamental de la preparación e inspiración dramática en Wilson. Alaba, e igualmente, desautoriza según que actitudes del entrevistado, al parecer más interesado en algunas preguntas que en otras.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> EP, Cuadernos, (septiembre 1985), pg. 5. "Robert Wilson presenta en España este mes de octubre, en el festival de otoño, su espectáculo The knee plays... Con su radical ruptura del tiempo teatral, con "objetos" artísticos de duración insospechada que han sido llamados en ocasiones "teatro de las imágenes" o "teatro de visiones", ha sabido suscitar pasiones, admiración y polémicas, a lo largo del tiempo desde que su Deafman Glace (La mirada del sordo) llegó a Europa..."

<sup>31</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 7. "La aparición de Robert Wilson en la escena mundial, fue generalmente interpretada desde una óptica unívoca y limitada, la de la imagen. Wilson aparecía como representante de un teatro cuyo lema podría ser: "Todo para mirar". Era el comienzo de los años setenta y en la escena mandaba el gesto. El espectador se encontraba atrapado en una tendencia en la que el cuerpo, en su integridad expresiva se constituía en centro. La insistencia de Wilson partía, en cambio, de la plasticidad visual, de la referencia a los grandes delirios de la pintura surrealista, a la implantación de un relato dramático simplemente a través de las vicisitudes de un telón de teatro..."

<sup>32</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 16.

<sup>33</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 16. "En el transcurso de la entrevista, Wilson discute sus recientes producciones europeas y una serie de proyectos venideros, sus colaboraciones actuales y su continua ausencia del país... no siempre contesta a una pregunta directamente; a menudo se centra en un aspecto que le interesa, o encauza las preguntas en ese sentido... Parece estar más cómodo describiendo sus bocetos o la acción de sus piezas o relatando las experiencias formativas y las conocidas percepciones artísticas que uno encuentra en la mayoría de sus entrevistas. Si la conversación gira hacia asuntos de intención o significado, es bastante probable que se vuelva mudo, impaciente o cansado. Wilson, dicho sea de paso, tiene algo de la habilidad del cuentista, la habilidad de fascinar y transportar al oyente con cualquier cosas que diga, y por desgracia al transcribirlo desmerece bastante."

Finalmente, se ofrece la información pormenorizada del estreno en el Festival de Otoño de Madrid de “Knee plays”, una de las partes que conformaron el ambicioso –y anteriormente citado- proyecto “The Civil Wars”.<sup>34</sup>

“Incluyendo los Knee plays que se presentan en Madrid , *The Civil Wars* está constituido por seis partes: la primera sección fue producida en Holanda y estrenada en Róterdam en septiembre de 1983; la segunda -producción alemana con participación del escritor alemán Heiner Müller-, se estrenó en el Schauspiel Köln de Colonia en 1984. La tercera sección, producida en Roma, se estrenó en la ópera de Roma, en marzo de 1984. Se han producido otras dos partes de la obra en Japón y en Francia, ya ensayadas y aún por estrenar...”<sup>34</sup>

Seguidamente, se recogen copias de sus famosos bocetos, en este caso los utilizados por Wilson en los años de producción del proyecto, y ordenados cronológicamente siguiendo la dramaturgia final del artista.<sup>35</sup>

Parte fundamental de la concepción teatral de Wilson recae en la música, que él considera siempre en el más alto rango -y peso- dramático y escénico, como para escoger de entre los mejores a sus colaboradores. En este caso, la banda sonora original, fue encargada a David Byrne. Como más que digno epílogo del monográfico, Antonio Fernández Lera nos ofrece la traducción de algunos textos del espectáculo, indolentes, poéticos, épicos... Sin entrar en cuestiones de estilo o influencias más o menos reconocibles, nadie puede negar que de su mera lectura, nace la necesidad de la reflexión.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 25. “...El trabajo de Wilson es fundamentalmente visual. Sus bocetos, repetidos y otra vez, reafirman el sentido y la forma de la obra. La ejecución rápida, automática de estos dibujos por parte de Wilson sugiere una simultaneidad entre la acción del dibujo y el proceso del pensamiento, como si los dibujos dieran forma a las ideas al mismo tiempo que las comunican. Wilson hace dibujos antes y después de la realización de su espectáculo. A pesar de que en ellos no se incluyen detalles técnicos para la construcción de los decorados o las luces, a menudo el resultado final guarda un sorprendente parecido con los dibujos hechos por Wilson a carbón, tinta o lápiz... A pesar de basarse esencialmente en una estructura formal como siempre en las óperas de Wilson- las escenas de *The Civil Wars*, presentan en asociaciones muy libres, a grandes personajes del siglo pasado. Las guerras civiles, en cierto modo, constituyen una ilustración del espectáculo de la historia.”

<sup>35</sup>EP, Cuadernos (septiembre 1985), pp. 27 y ss.

<sup>36</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), p. 43.

El cuaderno número 8 sigue la línea marcada por el anterior, dedicándose por completo a otra de las vacas sagradas -ésta quizá con mayor reconocimiento que Wilson- de la moderna teoría teatral. Sir Peter Brook, y su Mahabharata. La excusa, otra vez aquella magnífica programación del Festival de Otoño de 1985. Reseñable el esfuerzo realizado por *EP*, para reunir aquellas voces que tenían mucho que decir en este cuaderno, y que se refleja en los numerosos agradecimientos y colaboraciones (coordinado por Georges Sanu y coeditado por *Alternatives teatrales* y *EP*) que se citan en la realización del mismo<sup>37</sup>. Introduce el volumen una aproximación editorial, donde se exponen las claves que se desarrollarán posteriormente para entender las más profundas razones teatrales de Brook, y de su propuesta sobre el “Mahabharata”, libro de libros de la India, epopeya que indaga en los porqués más metafísicos de la condición humana, su constante contradicción y la muerte, que, como dato anecdótico, tiene en su haber ser quince veces superior a la Biblia.

De lo nutrido de la ficha artística y técnica,<sup>38</sup> podemos deducir que la calidad del espectáculo merece la estela que en las gentes de teatro ha dejado su recuerdo, su estudio, o su mero comentario. Obra también de referencia y culto en escuelas y estudios de arte dramático, y protagonista de los últimos estudios teatrales relativos al último tercio de siglo XX. ¿Quién que haya indagado mínimamente en los antecedentes más cercanos de la posmodernidad teatral, no ha leído, visto y escuchado a aquellos que lo disfrutaron?

Pero sin duda, es en la extensa charla que mantiene Georges Sanu con el propio Brook donde las claves del pensamiento Brookiano aparecen en su verdadera dimensión, claridad, y meridiana concreción, más allá de los elogios que acaban por confundir antes que aclarar el ideario poético, dramático, o vital que Brook defiende en su obra. Tras las más importantes precisiones del alma máter del proyecto, se van desgranando pieza por pieza aquellas partes del espectáculo donde Brook incide por su importancia en la propuesta. Comienzan los minimonográficos a los que, dentro del “Mahabharata”

---

<sup>37</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.3.

<sup>38</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), pp.8 y 9.

dan lugar sus diferentes secciones.<sup>39</sup>

“Creo que hoy empezamos a darnos cuenta de una manera clara y sencilla de la cantidad de lenguajes diferentes que existen...en el teatro es ya un tópico decir que no sólo la palabra, sino también el otro aspecto de la experiencia se convierte en lenguaje: el lenguaje del cuerpo....una historia, la historia misma es ya un lenguaje... Cuando se cuenta una historia, se piensa que se trata simplemente de seguir esa historia, sin darse cuenta de que el principio mismo del mito en que, al contarla y experimentar el encanto inicial de seguirla, de preguntarse quiénes son sus personajes, qué van a hacer...”<sup>39</sup>

Jean-Claude Carrière, colaborador habitual de Brook, es el encargado de la adaptación del texto al universo teatral. Deslinda las claves de su trabajo en Mahabharata, mediante la comparación con su anterior trabajo, “La conferencia de los pájaros”, poema épico que también adaptó para Brook.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), pp.13 y ss. “...al mismo tiempo, se están recibiendo impresiones cuya totalidad llega a ser la expresión de algo que nunca se manifestaría de una manera tan profunda por medio del lenguaje hablado o escrito... un buen ejemplo fue el encanto indescriptible que produjo, sobre todo al principio, el trabajo de Bob Wilson... ha habido muchas experiencias prescindiendo del elemento narrativo, donde se buscaba la comunicación a través del desarrollo de las imágenes sin que exista un hilo anecdótico... Hoy no podemos comportarnos como si no viviéramos en la época donde la destrucción del mundo está presente sin cesar a nuestro lado... Es evidente. Pero yo estoy condicionado por este siglo, como todo el mundo. Por eso el Mahabharata debe ser contado hoy... Cuando usted lee en el diario lo que ocurre en Beirut, está comprobando de manera llamativa lo que se sabe, pero usted se encuentra situado delante y dentro de la realidad. Nada te ayuda tanto a comprender, como estar delante de ella. Hoy nadie puede hacer nada por detener, por influenciar el curso...del mundo. Se puede luchar contra él, pero sin caer en la ilusión de poder bloquear su mecanismo... En el Mahabharata, en el gran poema, continuamente se dice algo que resulta un poco extraño para nosotros: si escucháis esta historia, al final seréis distintos. El hecho mismo de escuchar esta historia os concederá la virtud, etc. En el sentido de que una verdadera historia tiene un acción...”

<sup>40</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.19. “En los dos casos he intentado adaptarme lo más posible a la obra original. Con La conferencia... se trataba menos de un poema épico que de un poema... iniciático, mientras que el Mahabharata es una verdadera, una inmensa epopeya. El tono, incluso sin pretenderlo, hubiese cambiado necesariamente. La segunda diferencia la impone la India. En Mahabharata, la India se encuentra en todos sus niveles y por eso no puede dejar de plantearse la cuestión de qué parte conceder a la India para el espectáculo... el lugar que le corresponde a la India es infinitamente mayor que el que se concedía a Persia en La conferencia... La tercera diferencia procede de un problema de escritura bastante sutil. Con La conferencia yo no tenía casi nada en cuanto referencia occidental y no había ningún peligro de comparación, seguía siendo un cuento oriental, sin realidad histórica alguna, permitía cierta libertad en el lenguaje. Con el Mahabharata he sentido el enorme peligro de que se compare con tragedias occidentales, las tragedias clásicas, o mucho peor aún, los dramas románticos. Hay muy pocos escritores occidentales que se hayan inspirado en la India. A pesar de todo, hay uno que lo ha hecho, Víctor Hugo. Y lo ha hecho soberbiamente en un poema de La leyenda de los siglos... pero desde el momento que se intenta introducir un elemento poético francés... se cae, en un sub-hugo ramplón. por eso abandoné mis primeros intentos de escribir en verso, en falsos versos.”

De la particular forma de trabajar con Brook, rescata el hecho de la escritura colectiva al que arrastra el proceso creativo de sus montajes, alabando –seguramente en contra de muchos consagrados- la espontaneidad y libertad del proceso, adaptándose a las vicisitudes y aportaciones que sufrió a lo largo del tiempo de gestión, y posteriormente, en el periodo de ensayos.<sup>41</sup>

Seguidamente, Chloé Obolensky, escenógrafa que repetía con Brook tras “El jardín de los cerezos”, responde a las dudas de Sanu, intentando perfilar su forma de trabajar el “Mahabharata”. Resalta la novedosa utilización minimalista del Theatre des bouffés du nord de París, espacio donde se gestó el espectáculo, de inmensas posibilidades escénicas dadas sus características, y que por una vez, huye de la magnificencia y el fasto de escenografías imposibles, para acotar un espacio más amplio, un espacio de libertad, cercano a lo místico, acorde con la propuesta<sup>42</sup>. Igualmente destaca la importancia del vestuario, que adquiere aquí con pretendida sutileza, el cariz de elemento evocador, que no quiere caer en la evidencia de su origen.<sup>43</sup>

“Los trajes tienen una importancia muy especial en el espectáculo. Si el espacio recuerda discretamente a la India, los trajes subrayan la presencia que el poema requiere de aquel país. Se integran en el decorado estableciendo con él una relación complementaria...se convirtieron en clave de interrogación del trabajo. Probamos numerosas formas –confeccionadas o no antes de tomar la dirección definitiva...”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), pp.22. “Para un escritor de teatro, trabajar en esas condiciones es un lujo inimaginable: escribir con 25 personas... Yo hice algunos borradores al principio, pero realmente empecé a escribir la obra después de nuestros primeros viajes a la India. Cuando comenzaron los ensayos hice modificaciones. Al principio, las hacíamos juntos, Peter y yo, después invitamos a los actores a participar. Se entusiasmaron enseguida con la aventura propuesta y después del viaje de todo el equipo a India, venían a mi para defender su personaje, no el papel, el personaje...”

<sup>42</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.26. “Lo hemos hecho para dar unidad. De haber conservado las puertas y los vanos laterales corríamos el peligro de ofrecer una referencia demasiado cotidiana, de recordar demasiado a un decorado. El espacio, unificado de este modo, me parecía más ajustado a lo que hacíamos esta vez.”<sup>42</sup>

<sup>43</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.26. “...La gran mayoría de las telas son hindúes. Hay telas de algodón que ya no se encuentran en Europa. Por lo que respecta al corte, hemos partido de cortes auténticos. El corte de los “kurta”, de los abrigos, de las dimensiones de los chales han sido tomados de los originales. Yo no creo en las formas abstractas en costura. Una forma es el resultado de una evolución, y yo he encontrado siempre más interesante un corte verdadero, que “digamos” trasladado. Tuvimos que evitar el obstáculo de la moda “hippie”, inspirada predominantemente en elementos hindúes, y que hoy en día es una vestimenta bastante trivializada...”



Del elenco multirracial utilizado por Brook, se recogen las impresiones de algunos de éstos superactores, entrenados especialmente para la ocasión, en un casting donde se tuvieron en cuenta todas las capacidades actorales, la predisposición positiva para con la historia, y el grado de creatividad que podían aportar con su trabajo, teniendo en cuenta sus habilidades y experiencias en trabajos en grupo, donde el tejido tribal que resulta, diluyera el potencial protagonismo de alguna de sus partes integrantes.<sup>44</sup>

“No hemos partido de ideas esquemáticas. No hemos hecho un casting como los de la UNESCO, para decidir que tal país debe estar representado por tal o cual cosa, sino que hemos trabajado buscando, tamizando, como se dice en la Conferencia... Un dato puso límites prácticos a nuestro trabajo, la necesidad de contar con actores capaces de hablar bastante bien en francés. A partir de ahí hemos observado nuestros criterios habituales: la apertura en el actor. Que él esté abierto interiormente al tema, y exteriormente al trabajo colectivo... Que los actores sean muy diferentes desde el punto de vista de la raza, de la cultura, del origen, ha ensanchado el horizonte de los inicios. Partiendo de allí, se ha intentado componer un conjunto, y finalmente, después, se descubre una cierta lógica natural: hay algún elemento que se corresponde con cada uno, en relación a lo que es y a lo que su cultura representa.”<sup>44</sup>

“La partitura de Mahabharata”-título del artículo-, bajo la dirección de Toshi Tsuchitori, evoca los mismos ambientes descritos para el montaje, cadencias orientales, y tradicionalmente insertas en la cultura india. Tsuchitori también se explica extensamente, bajo la atenta mirada de Sanu, resaltando en primer lugar la necesidad y la eficacia teatral del aquí y ahora, del directo, frente a la grabación.

A continuación, expone cómo los mismos músicos, educados en una concepción estrictamente musical del espectáculo, fueron conscientes de la evolución -bajo sus órdenes- hacia un concepto escénico que atendiera a la relación de los músicos con los demás elementos, dentro de una concepción teatral del espectáculo.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.14

<sup>45</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.45.

En ese punto de la conversación, tercia Brook –magistralmente- para acabar de acotar el concepto musical en el teatro.<sup>46</sup>

“Para comprender la música de teatro es preciso saber lo que la diferencia de la música no teatral. En la música de teatro, la relación se establece entre el sonido y el silencio; es la vibración del sonido en relación con el silencio. Por otra parte, el movimiento está siempre en relación con otra cosa. En teatro no hay que ver la interpretación de los actores o la acción dramática, o la música; el juego consiste en una energía que se desplaza no solamente través del silencio sino también a través del espacio. El movimiento en el espacio, a su vez, está condicionado por numerosos elementos que crean diferentes clases de desplazamientos. La música es una parte de estos movimientos. El único músico que conozco que haya comprendido profundamente esto, es precisamente Tosí: el posee ese “beat” fundamental... Siempre es posible encontrar aquella música que se relaciona con una determinada energía. Para descubrirla los músicos deben desarrollar su capacidad de escucha a cualquier precio, y no solamente permanecer atentos al silencio; sino atender igualmente al espacio... Usted escucha el silencio, pero del mismo modo debe mirar también el espacio.”<sup>46</sup>

Jean Kalman es –otra vez- el encargado de traducir el idioma de la luz para Mahabharata, y por órdenes expresas de Brook, el apoyo a la dramaturgia tenía un papel fundamental.<sup>47</sup> Y el valor simbólico del agua –que por momentos nos pudiera remitir al Ganges, río mitológico por excelencia de la cultura oriental, y en particular de la India- aparece en el Mahabharata desde su inicio.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.45

<sup>47</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.47. “En el Mahabharata yo he sido el último en llegar... En el teatro de Bouffes du nord, me encuentro me encuentro en una situación muy especial porque conozco bien este espacio... Gracias al trabajo de Obolensky, este espacio está aún más simplificado que de costumbre. Se han suprimido puertas, ventanas, galerías... Es un espacio virgen. Eso multiplica las dificultades de iluminación. Era posible confiar toda la invención del espacio de la representación a los actores, como ocurrió en Ubu o La conferencia de los pájaros. Pero Brook deseaba subrayar la creación del espacio de los actores con la ayuda de la iluminación. La luz debía asegurar una sucesión rápida de interiores, de exteriores, de palacios, de campos de batalla... La luz tiene, en relación con los movimientos del decorado y los objetos, una mayor movilidad. Permite el paso de un lugar a otro más cómodamente y de manera casi inmaterial. Nosotros hemos aprovechado esto.

<sup>48</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.53. “Este espectáculo de más de ocho horas, cuya duración misma remite a los orígenes griegos, orientales, comienza con el niño que viene a refrescarse el rostro en el agua del charco. El agua es lo primero, es fuente de purificación. Pero, aunque que haya que repetirlo, el espectáculo se niega a codificar ritualmente el acto, para mostrarnos más bien un gesto de iniciación, un gesto a la vez tradicional y cotidiano. Y este gesto remite simultáneamente a los albores de una cultura y al inicio de la vida.”

La huella que ha dejado en la memoria teatral colectiva de las últimas generaciones el Mahabharata, merecería aún hoy un estudio tan extenso y elaborado como el que nos ocupa. Brook es -o se ha convertido- en el eslabón que enlaza mucha de la teoría teatral moderna, condensando retazos de la evolución producida en los lenguajes teatrales tras las aportaciones que nacieron de la convulsa inquietud del hombre de teatro del Siglo XX.

Termina el año con el cuaderno de diciembre, como no podía ser de otra manera. “Escribir en España”, es el nuevo título que escoge *EP* para reunir a 16 autores teatrales españoles, y sondear su opinión –puesta en común- sobre la situación y las condiciones en que ejercían su oficio, que en algunos casos producía extrañas esquizofrenias, como la de Alfonso Sastre.<sup>49</sup>

“Alfonso Sastre: El teatro no somos nosotros, pero nosotros defendemos de alguna forma al teatro, lo cual hace que tengamos una posición un poco contradictoria... Lo peor que nos ocurre a los autores es una desatención en relación a nuestro trabajo, pero quienes se aproximan a un texto nuestro es porque, generalmente, sienten una cierta pasión por este texto.”<sup>49</sup>

El cuaderno nos muestra, así mismo, la revisión de los acontecimientos teatrales más destacados que surgieron de las carteleras tras la transición política en España. Extrañas –hoy, al menos, lo parecen- incursiones de autores “extraños”, se combinan con acontecimientos gratamente memorables. Entre ellos, el estreno de “La taberna fantástica”, de Alfonso Sastre –seamos justos-, con una memorable y recordada interpretación de Rafael Álvarez, El brujo, entonces gran descubrimiento en la cartelera de Madrid.<sup>50</sup>

El cuaderno que inicia el año 1986, es un justo homenaje a una trayectoria que había dejado tras diez años, una filosofía, una forma de ser y de entender el oficio, que bien

---

<sup>49</sup> EP, Cuadernos (diciembre 1985), p.45.

<sup>50</sup> EP, Cuadernos, (diciembre 1985), p.13. “...Palpita la vida en las escenas, cuya revelación es Rafael Álvarez, El brujo...”

podríamos resumir uniendo los dos titulares que abrían la nueva entrega: “El teatre lliure cumple diez años... Teatro privado, vocación pública.”

Joan Abellán coordina un cuaderno donde, otra vez, se dan cita todos aquellos que tuvieron, tenían, y previsiblemente aquellos que seguirían teniendo algo que decir alrededor del Lliure y su trabajo. Citaremos aquí las palabras de *EP*, que contextualizan las razones de su elección para ser protagonista del cuaderno, igual que lo eran – indiscutiblemente- de la escena catalana.<sup>51</sup>

“En un país donde la imprevisión es norma, diez años suman toda un vida. El Teatre Lliure cumple este 1986 sus primeros diez años de joven, precoz y deslumbrante historia. Ya han dejado pequeño el entrañable local del barrio de Gracia y quiere, al cruzar la raya de este cumpleaños, volver a definir aquel proyecto que en tantos aspectos resultó modélico durante los largos años de la transición.”<sup>51</sup>

Aparte de los lógicos titubeos estéticos, el trabajo del Lliure, gozó en sus inicios de un núcleo férreo y cohesionado, formado alrededor de dos o tres figuras claves (Puigserver, Boadella, Pascual, Flotats..) que colaboraron en el necesario primer impulso a la institución -más que avalados por sus trabajos hasta entonces-, crecimiento y posterior desarrollo de sus montajes, propuestas siempre innovadoras, basadas -la mayoría- en la revisión de clásicos traducidos al catalán. Sólo contadas producciones desmerecieron por su calidad al resto.<sup>52</sup>

En el otro extremo, el de la calidad bien entendida, encontramos el Ubú de encargo que dirigió Boadella, inmerso en su faceta más revolucionaria con Joglars, que culminaría un año más tarde con el estreno de “La torna”, montaje que sacudió las más altas hipocresías de la transición. Boadella utiliza la pieza de Jarry, para ridiculizar todos los estereotipos del poder, volcándolos en la figura más reconocible del poder catalán,

---

<sup>51</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.78.

<sup>52</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.66. “...un colectivo que durante ocho años había jugado siempre con cartas seguras, de pronto se lanzaba a la aventura de dar una “oportunidad” a una directora novel. Solo recuerdo vagamente de *Els fills del sol*, de Gorki, en el Lliure ... la torpe utilización del espacio, la estrambótica iluminación y una interpretación que no favorecía en absoluto ni la identificación de los personajes de Gorki ni la bien merecida fama de los actores que los incorporaban, dieron un espectáculo más bien olvidable, del cual no he podido borrar un imagen: el horrible vestido que lucía Irma Colomer cuya fealdad traspasaba los límites de la ficción para la que había sido ideado.”

Jordi Pujol, motivo de mofa y escarnio público en la propuesta boadelliana, que también ha pasado de la realidad al recuerdo, atravesando a lo largo del tiempo la memoria y las fronteras teatrales catalanas. Sin ir más lejos, en las dos últimas temporadas –aproximadamente treinta años después, ahí es nada- el público madrileño pudo disfrutar de su reposición:<sup>53</sup>

“Dirigió nada menos que una creación colectiva con una compañía que demostró una vez más su versatilidad... Como quién no quería la cosa, se llegó de un Ubú rey, se llegó por vía paródica a una revulsiva visión del poder a través nada menos que de la caricatura del President de la Generalitat Catalana. El invento consistía en jugar con la peripecia de un político con un tic facial impresentable que se ha de someter con su esposa a unas sesiones de psicodrama con un doctor bien implantado en las altas esferas. Y para sacar a flote los delirios y las represiones más íntimas y provocadoras del tic, la pareja ha de representar fragmentos del Ubú rei, disfrazados de Père y Mère Ubú. La palabra, el gesto, la mímica, el movimiento, la caracterización, la indumentaria eran utilizadas caricaturescamente con un riqueza tal, que no había instante sin motivo de gozar con el reconocimiento... La comicidad tanto del sarcasmo de la parodia ubuesca, como de la brutal identificación de la caricatura social, hicieron vibrar las paredes del Lliure con las risas del público...”<sup>53</sup>

Junto a otros –ya- dos clásicos de Joglars, con protagonistas igualmente señeros y catalanes, Salvador Dalí y Josep Plá. De la lectura de las opiniones de los Lliures, pasados y presentes, y si dejamos a un lado las competencias más o menos desleales que se hacían unos a otros, se extrae la conclusión de que los objetivos fundacionales habían sido cumplidos en todos sus aspectossintetizando Puigserver -cabeza visible en aquellos días-, en este cuaderno las nuevas metas a alcanzar, aunque siempre fieles a la filosofía que los vio nacer.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.60.

<sup>54</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.74. “Yo creo pues que se han cumplido aquellas premisas que nos propusimos hace diez años, y ha llegado el momento de crecer. El Lliure debe llegar a más gente, y esto sólo puede realizarse aumentando la producción. También, tal y como proponíamos en el manifiesto fundacional, pensamos que ha llegado el momento de ampliar nuestras actividades, y dar cabida dentro de nuestro proyecto a la danza, la música, la pintura, la escenografía, todas aquellas actividades, en definitiva, que se relacionan directamente con el teatro... Las diferencias que existen entre un teatro privado con vocación pública, y un teatro público son muchas. El Lliure es un teatro privado que programa sus obras y realiza su gestión sin tener interferencias de los estamentos públicos, sea por la vía administrativa o política. Lógicamente, hemos tenido algún tipo de presión, pero jamás hemos tenido que claudicar respecto a nuestra concepción del trabajo que realizamos, cosa que es imposible que suceda en un teatro público.”

El cuaderno de febrero, vuelve a los monográficos personales, que con la misma excusa que los anteriores –el estreno en España de una de sus originales piezas, con el no menos original título de ¡Que revienten los artistas!- dedica este número al polaco Tadeusz Kantor, al frente de su compañía Cricot 2, nombre con su original anécdota a la espalda.<sup>55</sup>

Estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, sigue las clases de pintura y escenografía que imparte su maestro Karol Frycz, profundo admirador y amigo de Edward Gordon Craig. Sin duda, ambas influencias marcaron el devenir de su ideario estético del que merece la pena rescatar aquellas opiniones que nos sitúan más cerca de su comprensión de su particular visión pictórico-espacial.<sup>56</sup>

Una vez situado, hay que reseñar la contradicción –consustancial a numerosos buenos artistas, genios incluso- que impregna toda su obra. E incluso pudiera parecer que asume –y en algún extraño sentido pudiera sentirse orgulloso- de sus contradicciones. Se declara a un tiempo constructivista y destructor, expresionista y anti-expresionista,

---

<sup>55</sup> EP, Cuadernos, febrero 1986, p.7. “... en el periodo de entreguerras define un teatro que no lo es propiamente; se trata más bien de un cabaret literario de Cracovia, o de lo que hoy se conoce en Europa como un café-teatro, donde se dan cita pintores y escritores... un lugar de encuentro situado bajo la doble invocación de la bohemia y de los pintores vinculados al teatro. Son pintores célebres que se dedican a sustituir los viejos trajes y decorados por nuevos paneles y figurines de su invención. El resultado es una empresa simpática y un repertorio ecléctico. Kantor recuerda haber visto allí algunos espectáculos durante su época de estudiante en el Escuela de Bellas Artes de Cracovia... Al elegir el nombre de Cricot 2, Kantor ni reivindica ni reconoce parentesco con aquel antecedente, pero le rinde un homenaje en forma de guiño. Él es pintor, también, como los fundadores del primer Cricot, y se sitúa como ellos al margen del sistema teatral establecido. Pero Cricot 2 no tiene nada que ver con Cricot 1. A Kantor no le gustan los bohemios de oficio; prefiere un radicalismo y un compromiso total.”

<sup>56</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.8. “Me considero tanto pintor como hombre de teatro, nunca he disociado estos dos campos de actividad... Cuando me baso en la experiencia de la pintura, no lo hago sólo porque sea pintor, sino porque se trata del único arte que supo cuestionarse a sí mismo, el único después de la guerra que supo vivir en un proceso de revolución permanente... Una tendencia comienza a dominar todos mis actos. Es la misma que me sigue influyendo hasta hoy. Se trata de un desarrollo continuo, de una revolución permanente y del convencimiento de que sólo las ideas radicales garantizan el éxito... En 1947 Kantor llega a Francia. Es una revelación. El Palacio del Descubrimiento. Allí se apasiona por los metales, las estructuras, los genes y las moléculas, toda una morfología que ignoraba hasta entonces, y al mismo tiempo se sumerge en la gran exposición surrealista de París, que le impresiona, aunque sin hacer de él un adepto al movimiento, pero descubriendo allí un mundo enigmático en el que la imaginación pura sobrevuela los objetos y la realidad cotidiana. Entonces es cuando él elabora, más allá del constructivismo, su concepto del espacio como punto de partida: Me fascinan los espacios amplios. Me dedico por completo al estudio del espacio, que adquiere para mí un valor autónomo, elástico, dinámico, recorrido por movimientos de contracción y extensión está vivo. El espacio es quien forma y deforma los objetos...”

admirador de la Bauhaus y admirador de la aventura científica en el arte<sup>57</sup>. Trabajar como escenógrafo en diversos teatros oficiales, entre los vaivenes históricos del periodo de entreguerras y las propias contradicciones citadas, afirman su concepto del arte como actitud, y a la vez acaba de definir una concepción del teatro que practica y desea, un teatro en crisis, concebido como experiencia vital<sup>58</sup>. En 1955 funda Cricot 2, concreción misma de un “teatro autónomo”, en relación con la pintura. Autónomo también del sistema y las instituciones<sup>59</sup>, una compañía al desuso, formada por la unión de jóvenes artistas decididos a abandonar los senderos trillados y a escapar de la rutina, para comprometerse con la vanguardia. Entre ellos hay pintores, escritores, poetas y jóvenes actores que no están tentados por las formas tradicionales de la interpretación, ni por el estrellato. No se trata de un colectivo, porque Kantor no cree en la creación colectiva, sino en la improvisación. Una vez echa a andar Cricot 2, y a diferencia de Appia o Craig que insisten en la homogeneidad de la obra arte, Kantor propone un teatro que utilice medios de expresión provocadores, contestatarios, y la homogeneidad no es provocadora. Apuesta por destruir los conceptos de coherencia y homogeneidad, y no resalta ningún elemento de su teatro por encima de los demás.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.12. “Un artista complejo que no se cristaliza en facetas, sino que está impulsado por las tensiones que son el motor de su creación.”

<sup>58</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.14. “En esta época también, Kantor afirma su concepto del arte como actitud, pero simultáneamente define la concepción del teatro que practica y desea. Un teatro en crisis, una contestación fundamental. Un teatro concebido como una experiencia vital: No se mira una obra de teatro como se mira un cuadro, a través de las emociones estéticas que depara, sino por sí misma. ¡Una obra de teatro no se contempla! Se acepta una responsabilidad completa al entrar en un teatro.”

<sup>59</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.14. “Se burla de todo el sistema de formas burocráticas que pretenden programar la creación, la empresa teatral y sus mecanismos y los plazos que impone para la fabricación de los espectáculos, bajo el sistema de temporadas y repertorios... Un sistema heredado del S.XIX, solo puede conducir al eclecticismo y la decadencia, porque excluye la ambición y el riesgo. Vive de tradiciones y convenciones mecánicas que le conducen al empobrecimiento, a la esclerosis y a la muerte... Kantor prefiere el sabor del riesgo y del absurdo; se abre hacia lo imposible, hacia el circo y la aventura. El no divide la creación en trabajo-resultado, ensayo-espectáculo. Lo convierte en un proceso vital. El rechazo del sistema implica también el rechazo de sus estructuras, no por simple reacción de condena, sino porque aquellas no se corresponden con la creación tal y como Kantor la desea y la practica... No habrá, pues, una compañía al uso, integrada por actores formados en las Escuelas de Arte Dramático, que hayan conseguido superar la prueba de un concurso; tampoco habrá (o casi) especialistas del juego dramático, sino el agrupamiento, la unión de jóvenes artistas decididos a abandonar los senderos trillados y a escapar de la rutina, para comprometerse en la vanguardia...”

<sup>60</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), pp.16 y 18. “Concedo al texto de la obra una importancia mucho mayor que los que predicán la fidelidad al texto, que lo analizan, que lo consideran oficialmente punto de partida y se quedan en él. No existe la jerarquía. El texto, el actor, el espectador, el objeto, tienen una significación equivalente...”

La relación de Kantor con el público evoluciona, siempre dentro de un papel activo, que llega –en tiempos del happening- a convertirse en verdadera participación. Pero rápidamente se retracta para acabar concediéndole el papel de hincha.<sup>61</sup>

“...comprendió muy pronto que la participación directa, física, como la practicaban los americanos por deporte, era demasiado fácil y sin riesgo. Impulsado por un cierto instinto de perversión, preferirá detenerse en ese camino, en ese lugar donde todo es posible... de modo que la participación más sutil que física se convierte esencialmente en mental. “El hincha no es un verdadero espectador, sino un jugador en potencia... Debemos devolver a la relación actor-espectador su significado esencial. Debemos hacer que renazca este impacto original del instante en el que un hombre se presenta por primera vez delante de otros hombres, completamente semejante, e infinitamente extraño a cada uno de nosotros...”<sup>61</sup>

El volumen se completa con la inclusión de escritos del propio Kantor, que fiel a sí mismo, hace una descripción anárquica de su propia obra, de su trayectoria, salpicada de anécdotas, datos sobre la función, su vida... Mención aparte merece la llamada “Guía del espectador”, seudosinopsis argumental para aquellos interesados en seguir el nuevo compendio multidisciplinar que proponía Kantor en su nueva visita a Madrid. La huella indeleble de su poética, su tendencia anti respecto a casi todo lo anterior, y los matices que introduce a sus propias influencias<sup>62</sup>, han tenido innumerables seguidores - algunos con más éxito y criterio que otros-, e innumerables comentarios teóricos que se han ido incorporando en las Escuelas de Arte Dramático.

Si quisiéramos seguir sus pasos en territorio patrio, tendríamos que hablar del argentino Rodrigo García, último eslabón conocido que rescata la tradición más deconstructivista, desde Müller, pasando por Craig -tangencialmente, Brecht- y deteniéndose en Kantor.

---

<sup>61</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), pp.16, 18 y 20.

<sup>62</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.16. “Kantor no es el primero que ha predicado un teatro autónomo. Hay que recordar a Edward Gordon Craig, a Tairow y a otros muchos. Pero nadie ha ido tan lejos en ese sentido y con un radicalismo tan grande. Decir teatro autónomo equivale a definirlo, sin necesidad de hablar de su contenido, de los elementos que lo componen, de la manera en la que intervienen unos en relación con los otros. El gran debate abierto sobre la naturaleza del teatro desde el siglo XIX no se ha cerrado. Se mezclan el deseo de subrayar a la vez la especificidad y la complejidad del arte teatral, su independencia y los vínculos que le unen a otras artes, la utopía y la práctica concreta, además de ese sentimiento de la eternidad del teatro y de su carácter efímero. Sin duda, el punto crucial de ese debate sigue siendo la famosa teoría de Richard Wagner, la de la Gesamtkunstwerk de la obra de arte común.”



Su trabajo nunca deja indiferente. La herencia es reciente, y su adaptación más que aceptable, aunque habría que preguntarse que periodo de vigencia puede tener este tipo de lenguaje con el devenir del tiempo. Pudiera dar la sensación de que fue creado para un momento histórico concreto, el nuestro, víctima indiscutible de un siglo XX “problemático y febril”, como inmortalizara Discépolo en su *Cambalache*<sup>63</sup>.

Kantor deja tras de sí una nueva posibilidad, un nuevo lenguaje que condensa -mejor que otros- un rosario de influencias y una declaración de principios basada en una libertad que pudiera lindar con lo absoluto, que triunfa al margen de las leyes del mercado, y deja una herencia muy reconocible que sigue ocupando algunas páginas – las menos, seamos francos- de las carteleras, normalmente en su versión alternativa, no comercial y contestataria. No hemos avanzado mucho en ese sentido, pero, si se le preguntara, seguramente respondería que él nunca quiso avanzar hacia ningún lado, o que su éxito se mediría –entre otros baremos- por la magnitud del fracaso comercial. Toda una lección de incoherencia, que bucea en la ruptura que provocaron las vanguardias de principio de siglo, de las que escoge selectivamente, para conformar un estilo propio y auténtico como pocos.

El cuaderno de marzo se dedica a una de las figuras internacionales más prolijas, y celebradas por el gran público y la crítica: Ingmar Bergman. Mucho más conocido por su labor cinematográfica, donde raya al día de hoy la condición cuasimítica. Su figura se ha convertido, en una referencia básica y minimalista de nuevos tratados de narrativa cinematográfica y teatral que han calado indefectiblemente en las últimas décadas. Por citar el más cercano, el movimiento cinematográfico DOGMA, que nace de las mismas tierras y los mismos fríos que inspiraron a Bergman. Menos conocida para el gran público es su trayectoria teatral, jalonada –como la cinematográfica- de grandes éxitos y reconocimientos, pero marginal y secundaria respecto a la de sus imágenes, aunque ambos códigos se fueran mezclando con relativa naturalidad a lo largo de su camino<sup>64</sup>. Con motivo de la llegada a Madrid de su segunda versión de *La señorita Julia*

---

<sup>63</sup> *Cambalache* (Tango), Enrique Santos Discépolo, “Siglo XX, Cambalache, problemático y febril, el que no llora no mama, el que no mama es un gil...”.

<sup>64</sup> BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1990, “En el origen de *El séptimo sello* está mi pieza en un acto titulada *Pintura sobre madera*, que escribí para la primera promoción de alumnos de la Escuela de teatro de Malmö...”

estrenada un año antes en Estocolmo, *EP* se centra en esa parte teatral más desconocida. Especialista como pocos en su compatriota Strindberg –tema elegido para su tesis, tras licenciarse en Literatura e Historia del Arte– lo más jugoso del monográfico, son sin duda las manifestaciones del propio Bergman, de un lado en una entrevista concedida a *EP* para la ocasión en la sede del Dramaten en Estocolmo, donde repasa sus innumerables etapas dentro de la institución, y de otro, en un artículo publicado el año anterior en su país<sup>65</sup>, reproducido íntegramente en este especial del *EP*. En este último, diseccionaba su etapa de exiliado voluntario en Munich –hay otra versión autorizada que dice que fueron problemas fiscales los que le obligaron al exilio en tierras alemanas<sup>66</sup>, quizá la más nefasta de su carrera, donde fue recibido con toda la expectación que provocaron sus primeros éxitos cinematográficos.

Asimismo, la ideologización que sufría Europa a ambos lados del muro, le permitió ser reconocido con un plus de amabilidad, no exenta de connotaciones políticas, como traidor del socialismo, en su versión sueca<sup>67</sup>. De la cantidad de inconvenientes e intrigas que sufrió durante su etapa muniquesa, deja sobrada constancia. Empezando por su desconocimiento del alemán y que le dificultó por momentos su labor, al punto de enrojecerle.<sup>68</sup>

Muy consciente de sus primeros titubeos de esta etapa -que fueron acogidos con manifiesta acritud- con la perspectiva del tiempo, reconoce como un gran error de sober

---

<sup>65</sup> Expressen, 17 de agosto de 1985.

<sup>66</sup> BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1990. “En 1976, por problemas fiscales, abandonó Suecia, instalándose en Munich donde creó su propia productora...”

<sup>67</sup> *EP*, Cuadernos (marzo 1986), p. 36. “... el recibimiento fue grandioso. “Bergman huye del infierno socialista del norte y se refugia en el seguro bienestar de la democrática Baviera...”

<sup>68</sup> *EP*, Cuadernos (marzo 1986), p. 36. “Los primeros años fueron difíciles. Yo me sentí como un inválido al que le faltaba un brazo o una pierna, y me di cuenta de que la palabra justa en el momento justo había sido mi instrumento más fiel. Esa palabra que no rompe el ritmo de trabajo, que no distrae la concentración del actor ni mi propia escucha. La palabra leve, rápida, eficaz, que nace sin sentir y es la palabra necesaria... Tuve que admitir con rabia, tristeza e impaciencia, claro está, que esa palabra no existía en mi rudimentario alemán...”

bia su actitud ante esas críticas, que contribuyeron a acrecentar su mala imagen.<sup>69</sup>

“...mis primeras puestas en escena fueron inseguras y convencionales, lamentablemente. Esto creó un desconcierto inicial. Además yo me negué, por principio, a hacer declaraciones sobre las ideas que alimentaban mis representaciones. Ello creó más irritación. Yo podía muy bien haber rebajado mi orgullo y haber dicho algo conveniente. Fue una tontería no hacerlo. Después, cuando fui mejorando, el mal ya estaba hecho...”<sup>69</sup>

De la entrevista concedida a *EP* -un recorrido vital que parte de su más tierna infancia, sus relaciones familiares, y sus primeros contactos con Stringberg,<sup>70</sup> pasando por todas sus etapas teatrales, y sus correspondientes experiencias vitales- tenemos que rescatar, la sensación de una entrevista sincera, con un entrevistador mordaz que no escatima críticas a una trayectoria -a esas alturas indiscutible- pero con zonas oscuras que Bergman evita o matiza, echando mano de la ironía a veces, y de la tangente otras.<sup>71</sup>

Preguntado por la opinión que le merecen algunos clásicos españoles, parece notable y sincera la admiración que vierte sobre Calderón y Lorca, que apuntala con su proyecto

---

<sup>69</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 37.

<sup>70</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 7. “Descubrí a Stringberg a los diez años. Yo me había construido un teatro de muñecos, en el que montaba funciones de teatro, al principio solo, y luego con mi hermana. Un día cayó en mis manos el viaje de Pedro el afortunado, así es que la adapté y la representé en mi teatrillo. Puedo decir que yo, en aquella época, era un wagneriano entusiasta, y, por otro, estaba loco por Stringberg. Pero lo decisivo, fue que una señora muy rica, amiga de la familia, me dio para Navidad la entonces fantástica cantidad de 65 coronas. Con ellas me fui a un librero de la calle Birger Jarl, y me compré las obras completas de Stringberg que había editado Lanquist”

<sup>71</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 12. “Cuando elige una pieza y comienza a trabajar con ellas, ¿llega a descubrir la razón por la que el autor ha escrito este texto? -Para mí eso es lo necesario. Creer, o tener la ilusión de saber, por qué ha escrito aquello el autor. -Entonces, cuando dirige repetidamente las obras de Stringberg, en un espacio muy cercano de tiempo, como es el caso de *La señorita Julia*, ¿qué es lo que cambia entre el año 81 en Munich y el 85 en Estocolmo? Hay una larga pausa, durante la cual Bergman mira intensamente la pared. - Pues no, creo que no cambia gran cosa. Claro que la función no es la misma, porque los actores son diferentes. Y siempre hay cosas que se van viendo con más claridad... Pero la concepción básica es la misma en ambas puestas. -...comentamos que es Julia menos sensual que hemos visto, debido a que una chica como un chico, no puede ser una muestra en el arte de la seducción, resulta la menos aristocrática...se diría que es una condesita socialdemócrata. Bergman vuelve a tronar su sonora carcajada... La conversación entre el que ve una representación y el que la ha dirigido es absolutamente imposible. Jamás pueden tener una conversación fructífera. Vuestra interpretación es, con toda seguridad, una interpretación correcta, es una de las que puede hacer el espectador del material que yo le he ofrecido...”

inacabado de dirigir *Bodas de sangre*:<sup>72</sup> “Entonces Lorca era un verdadero desconocido en Suecia (1941). Una amiga poetisa que hablaba y leía español, había conseguido la pieza. Me la tradujo y quedé fascinado. Pero no teníamos posibilidades económicas, y abandonamos el proyecto...”

Se detiene especialmente sobre Valle, al que conoció tras recibir el encargo de montar *Divinas palabras*, en su primera época de joven director, por orden expresa del entonces máximo responsable del teatro municipal de Gotemburgo, Hammarén.<sup>73</sup>

“- ¿Y cómo lo descubrió Hammarén? – No tengo la menor idea. Un director joven como yo no llegaba percibir lo que se cocía en el despacho del jefe. Era un hombre muy autoritario, y en “su” teatro él decidía el repertorio y las personas que iban a hacer las cosas... Para mí fue una revelación. Me impresionó profundamente porque era un teatro que no había visto nunca. Un teatro que rompía los marcos y las formas del teatro convencional... Luego traté de montar *Romance de lobos*, una pieza que me parece superior a *Divinas palabras*, pero no lo conseguí... -¿Cómo fue recibida *Divinas palabras*? - Siento decir que no fue recibida. No podemos decir que fue un éxito de público. La gente no fue... -En las críticas que hemos leído, aparte de tratarle ya como a un director reconocido, se habla poco de la obra. En cambio se habla bastante de la desnudez de los pechos de la protagonista. –Es típico de la actitud de la prensa, ya en aquellos años. Se presenta a un gran dramaturgo desconocido y los críticos teatrales se dedican a dar vueltas a los pechos de la protagonista.... Creo que Valle-Inclán es un autor que iba muy por delante de su tiempo y que fue demasiado fuerte para el público de aquellos años de Gotemburgo.”<sup>73</sup>

“La visita del Dramaten, Stringberg-Bergman”, título del cuaderno, bien podría tener una especie de subtítulo que acentuara la evolución de la influencia del primero en el segundo. Quizá no se podría entender a Bergman sin Stringberg, pero que duda cabe que el segundo ha conseguido extender los límites y las intenciones del primero, trasladándolos además a otro código, sin desdibujarlas en el tránsito, y consiguiendo la unanimidad de crítica y público, y eso que algunos dan en llamar una “obra de culto”.

---

<sup>72</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 10

<sup>73</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 11

La descripción de una sensibilidad común, que Bergman ha elevado a la condición de lenguaje autónomo, de estilo propio, exportándolo en su versión cinematográfica, mucho más allá de las gélidas fronteras escandinavas, esas mismas fronteras que no estaba dispuesto a traspasar para cotejar la opinión del público español ante su nueva visita a nuestros escenarios.<sup>74</sup>

El cuaderno correspondiente al número de Abril, está dedicado a otra de las referencias de nuestro teatro más reciente -y vigente-, innovador en tiempos donde el mayor mérito lo constituía evitar la censura –doble mérito-, Buero se permitió intentar renovar los lenguajes teatrales de una época oscura, de una España aislada teatral, social y políticamente.<sup>75</sup> Esa labor, de indiscutible mérito, siempre estuvo empañada por ciertos sectores que siempre vieron en su trabajo un maquillaje estilístico meramente formal que no ahondaba en las verdaderas necesidades políticas y sociales, y que pudiera llegar a ser acomodaticio con el régimen. Particularmente interesante fue el episodio que protagonizó con Alfonso Sastre en torno a la dicotomía “posibilismo – imposibilismo”, que originó una sonada polémica, recordada cada tanto cuando los teóricos discuten la virtualidad o vigencia que pudo tener aquella hipotética “generación realista”.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 15. “Y la última pregunta, ¿piensa ir a Madrid? – Me temo que será imposible. Estaré metido en los ensayos de *El sueño*. Además, cada día se me hace más penoso viajar... Se está convirtiendo en un tormento para mí. Eso de vivir en un hotel... No me quedan ganas de repetirlo.”

<sup>75</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), pp. 16 y 17. “... Buero utilizaba una triquiñuela original. Si usted pretendía en un texto decir cien, por ejemplo, pues escribía ciento veinticinco o ciento cincuenta, de forma que los censores tacharan lo más gordo, para que lo dejaran lo que le interesaba a usted. Vamos que usted metía carnaza para que los censores se cebasen en ella, y no tocasen lo fundamental - El truco no siempre resultaba, porque los censores no eran tan brutos como luego se ha dicho. Mi táctica era doble: por un lado, ese truco... la otra, la más peligrosa, era decir seriamente al empresario que advirtiese a los censores que arreglaban el asunto o me negaba a estrenar. Y en casos como éste ha habido cesiones sucesivas, mediante las cuales conseguíamos dejar la obra prácticamente limpia de cortes...”

<sup>76</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), p. 18. ““El posibilismo es lo que todos hacíamos, incluido él... Me refería a un posibilismo en la raya de lo imposible, que de hecho se imposibilitaba muy a menudo, pero que de hecho intentaba sacar obras adelante, ante el público, y no guardarlas en un cajón. Y eso lo hicieron todos, incluso mi ilustre contradictor. Solo que él decía que no. Muchos años después ha afirmado que también él también hacía posibilismo, y que era la parte que menos le gustaba de su obra anterior. En aquel tiempo nos censuraba a otros que lo hiciéramos. Después él reconoce que también lo había hecho. Probablemente piensa que en menor proporción o de manera más noble que los demás, pero eso ya son apreciaciones subjetivas. Lo hizo. Y yo no se lo censuro: le aplaudo por ello. Lo que no nos parece bien es que nos censurara por algo que él también estaba haciendo. Por que, ¿qué es el posibilismo? Posibilismo es situar una obra en el siglo XVII, sí, pero igualmente es situarla en Argel o en Francia, o sin localización concreta, en vez de ponerla en España.”

Más allá de las clasificaciones de los teóricos -viciosos de las etapas y las clasificaciones temáticas, estéticas o de otra índole- Buero se confiesa, ante todo, un perezoso:<sup>77</sup>

“*La pereza* –ha definido Buero alguna vez- *es el más bello de los vicios*”, aunque “su dinero le cuesta”. A Buero no le gusta escribir, según confesión propia, pero aún así, sin prisas –aunque con alguna pausa- ha ido levantando un edificio teatral propio. Veintitrés obras estrenadas, si las cuentan no fallan. De ellas, las dos preferidas de Buero son el sueño de la razón y La fundación...”<sup>77</sup>

que ha levantado -a su pesar, se entiende...- una inmensa obra dramática que se esfuerza en clasificar, solo por desdecir a aquellos que con meridiana claridad la dividen en compartimentos estancos. Se empeña -con mejor criterio se supone- en desmontar, al menos, la rigidez de esas supuestas etapas, que quedan en entredicho a la luz de sus propias conclusiones<sup>78</sup>.

Buero, vilipendiado por unos, y objeto incluso de confabulaciones en la sombra con funestas y dramáticas intenciones<sup>79</sup>, no solo ha sobrevivido al anterior régimen, o a las dudas que han generado la interpretación de su obra, sino que ésta ha envejecido con

---

<sup>77</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), p. 20. “...Lo suficiente para que los especialistas lo hayan diseccionado todo al trasluz de su biografía y de nuestra historia: que si un neorrealismo costumbrista, que si un realismo social, que si dramas simbólicos e históricos, que si una “inmersión en la conciencia especular”, del hombre concreto, del hombre en sociedad...”

<sup>78</sup> EP, Cuadernos, (abril 1986), p. 20 “...“Lo que sucede, a mi parecer, es que no hay etapas. Los estudiosos han intentado encontrarlas y está bien, porque ese es su papel. Ahora bien, ¿esto responde rigurosamente a la realidad? Yo lo veo muy discutible, porque se dice: *Hay una primera etapa de realismo directo y hasta costumbrista, que luego se vuelve simbólico*. No, mire usted, la primera que escribí, que es la segunda estrenada, ya mezclaba lo simbólico con el realismo directo. Y estos dos aspectos han alternado o han confluído con frecuencia en una misma obra. Últimamente me decía un periodista: *antes hacia usted un teatro de protesta social (bien histórico, bien actual) y, después de la transición, ha desembocado en un teatro más intimista*. Pues me parece erróneo; incluso en el teatro de protesta social más definido que haya podido hacer, he situado siempre en primer término hombre concreto, lo primordial en él ha sido siempre el conflicto que viven dolorosa o acongojadamente personas concretas. Igual ocurre en la etapa actual: ¿Dónde está ese intimismo nuevo?” Las actuales son obras en las que es evidente, más que notorio, el trasfondo social de lo que les sucede a esos seres humanos. Por todas esas razones, no encuentro etapas, ni diferenciaciones claras. Sí, en cambio, preocupaciones dramáticas, que prácticamente son las mismas en toda mi producción, y que, según unas u otras obras, acentúan algún aspecto determinado, pero que van configurando una continuidad más que una división de etapas.”

<sup>79</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), pp. 18 y 19. “¿usted ha llegado a tener datos fehacientes para conocer si se ha puesto en marcha alguna operación para defenestrar a Buero? – Tengo la impresión de que eso ha llegado a esbozarse en más de una ocasión, pero si no llegaba a concretarse, se debió quizá a que se lo impedían mis éxitos.”

indudable dignidad, y sobrada trayectoria. Sería muy socorrido, compararlo con otros autores de su época —o de ésta, que en parte también es la suya, por su indudable actualidad— y con perspectiva, analizar entonces las verdaderas diferencias.

El resto de cuadernos pertenecientes al año 86, dejan a un lado los monográficos personales, para centrarse en aspectos adyacentes de la arquitectura y la historia teatral. Y nunca mejor dicho, en el caso del cuaderno del mes de mayo, dedicado a la situación del gremio de los escenógrafos, que como en su día se hiciera con los dramaturgos, analizan la situación “actual” en España, aderezado con una pequeña, pero interesante historia de la escenografía española, que firma Francisco Nieva, con numerosos datos de interés. Acontecimientos que, gradualmente, copan la actualidad teatral por el desarrollo y calidad de su programación, también se insertan en los cuadernos de este año, tomando, por ejemplo, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz el protagonismo del último cuaderno del año, el del mes de diciembre.

Asimismo, se empieza a hacer habitual la recuperación, sino de la memoria, sí de la retrospectiva histórica de la situación del fenómeno teatral durante los años de la guerra civil. Uno de esos acontecimientos teatrales a los que dio —tristemente— origen el conflicto armado, es la protagonista del cuaderno del mes de junio.

Se publica adjunta a este número la pieza “Radio Sevilla”, de Rafael Alberti. Junto a otras obras *menores*, se convirtió en referencia del llamado “teatro de urgencia” que, en clave farsesca, difundieron los comediantes del bando republicano, para intentar contrarrestar las medias verdades intencionadas de Queipo de Llano.<sup>80</sup>

El trabajo de la compañía catalana Dagol dagom —con un ideario muy concreto como prefacio— y un recorrido a la espalda de indiscutible y reconocida consistencia, ocupalas páginas del mes de noviembre.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> EP, Cuadernos (junio 1986), pp.61 y ss.

<sup>81</sup> EP, Cuadernos (noviembre 1986), p.5. “... del montón de programas, notas, dossieres y recortes que hablan de Dagol dagom, surge la afirmación, a modo de acto de fe, que lo explica todo o casi todo: Creemos que es necesario hacer teatro para TODOS LOS PÚBLICOS (las “mayúsculas” son de ellos), y si de entre todos los públicos tuviéramos que escoger a uno, probablemente elegiríamos a este público joven, casi adolescente, que llena los recintos de música y que ha olvidado —o nunca se le ha demostrado— que el teatro también puede ser excitante y divertido. Y emocionante y vivo.”

El único cuaderno que vuelve al nombre concreto, es el del mes de octubre, centrado en la figura de Richard Foreman, penúltima figura de la vanguardia americana, autor,<sup>82</sup> escenógrafo, director, teórico –fue de los primeros que escribió sobre Wilson-, y tras la clausura de su teatro en 1979, acogido por las mismas subvenciones y festivales que acogieron a otros de sus compatriotas a este lado del atlántico.

Con motivo –una vez más- del estreno en el Festival de Otoño de Madrid de un espectáculo que sin ser de los de su repertorio personal, si representaba su estética conceptual, *EP* le dedica un extenso estudio, con la intención de mostrar su figura a los no iniciados (Foreman no gozaba de la celebridad y el conocimiento de otras figuras –léase el caso de Wilson), y explicar –como en casos anteriores- las claves del espectáculo programado en el Festival de Otoño, “Africanis intructus”.

El año 87 comienza como un metamonográfico, o al menos por el título así podría malentenderse. *EP* habla de “El público” lorquiano –claro está-, argumentando en el editorial de presentación del volumen que es el estreno de la producción del Centro Dramático Nacional –bajo la dirección de Lluís Pascual- quien justifica la elección de este cuaderno, reseñando igualmente, que la casualidad nominativa es menor de lo que pudiera imaginarse.<sup>83</sup>

De toda la documentación aportada por el volumen, hay que destacar el artículo del teórico lorquiano por antonomasia, el hispanista Ian Gibson, siempre irónico en su discurso, preciso y mejor documentado –sobran las comparaciones-, pudiéndose tomarsus conclusiones casi como dogma de fe para aquellos interesados en el genial granadino. Lorca pudiera parecer mejor Lorca –si cabe- desde que Gibson decidió

---

<sup>82</sup> *EP*, Cuadernos (octubre 1986), p.5. “El teatro de Foreman es un viaje por los recovecos de su mente, entre los extremos de la metafísica y la burla...dislocación de aparentes “personajes” y “situaciones” que son sometidas a la locura de una teatralidad, unos textos y una concepción del humor que lo conecta con la mejor tradición cómica norteamericana.”

<sup>83</sup> *EP*, Cuadernos (enero 1987), p.5.“... existe una íntima y cómplice relación. Cuando EL PÚBLICO como nombre de éste mensual de teatro, no sólo señalábamos el objetivo de poner en mano de los espectadores una entrega periódica de información y documentación sobre el curso del teatro en nuestro tiempo, sino que también, indirectamente, hacíamos nuestra la meditación sobre la renovación y el destino del teatro que encierran los febriles diálogos de la obra póstuma de Lorca.”



dedicar buena parte de su labor científica a su figura. En este caso particular, el artículo contextualiza el proceso de gestación de “El público”, que pudo empezar a rondarle en su estancia en Nueva York<sup>84</sup>, inmerso en las vanguardias teatrales que, sin duda, excitaron el ya de por sí bullicioso talento lorquiano, y que tuvieron también su correlato en su obra poética con “Poeta en New York”.

Gibson perfila el contenido de su artículo con el título de “El insatisfactorio estado de la cuestión”, aludiendo a los ríos de mala tinta que a veces con la pobre excusa de su destino trágico, han corrido alrededor de especulaciones más o menos maldocumentadas alrededor de la gestación de esta pieza. Junto con “Así que pasen cinco años”, componen la parte más hermética para el gran público, de la que “El público”<sup>85</sup>-valga la redundancia- fue estandarte, dada sus circunstancias, las propias opiniones e ilusiones del poeta respecto a ella, su condición de incompleta, el interés de sus coetáneos en ella o las lecturas privadas que de ella se hicieron, sin duda argumento teórico tremendamente teatral para fabular la realidad de aquellos acontecimientos. Gibson pone los puntos sobre las íes, siempre con respeto, pero sin escatimar desacreditaciones a aquellos avezados y valientes que se permiten dar opiniones que elevan al rango de una verdad histórica que no han terminado de cotejar. Disecciona los hechos a los que ha tenido acceso tras su estudio, que con profunda humildad, convierte en excelentes aproximaciones a la verdad más lejana del punto de vista o la mera opinión. El monográfico se completa intentando arrojar luz con una serie de artículos que intentan acotar teóricamente la pieza, en un intento de dar una imagen real de los distintos frentes abiertos por Lorca, deteniéndose especialmente en

---

<sup>84</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), p. 13. “... al poco tiempo de llegar a New York, Lorca y se da cuenta de la extraordinaria relevancia que tiene par él, el nuevo teatro norteamericano, ratificándose por el desprecio que siente por el anquilosado teatro español del momento, sujeto a las intolerables trabas impuestas por la censura del régimen del general Primo de Rivera.”

<sup>85</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), p. 13. “La reciente publicación –cincuenta y cinco años después de ser escritas- de las cartas dirigidas por Lorca a su familia constituye una importante contribución a nuestro conocimiento de la etapa neoyorquina del poeta... Christopher Maurer, responsable de la edición de estas cartas, al comentar en nota a pie de página la “*cosa de teatro que puede ser interesante*” que dice empezado a escribir Lorca, puntualiza: Se refiere a Así que pasen cinco años o El público, ambos fácilmente asociables al “...teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.” (Carta a su familia fechada el 21 de octubre de 1929). Fácilmente asociables, por supuesto, pero no hay el menor fundamento para deducir que el proyecto teatral aludido por Lorca en la carta a sus padres, sea Así que pasen cinco años o El público. De hecho, no poseemos hasta la fecha, que yo sepa, la más mínima información que pudiera indicar que cualquiera de las dos obras mencionadas fuera en parte ejecutada en Estados Unidos.”

la criptografía simbólica<sup>86</sup> y estética.<sup>87</sup>

Francisco Nieva es el protagonista del cuaderno de febrero. Se hace un recorrido laborioso siguiendo el rastro de todos sus estrenos -o adaptaciones que igualmente cuentan con su rúbrica- y sobre él, ir esbozando paralelamente su teatro, más allá de la condición de escenógrafo consagrado del protagonista, que sirve para ilustrar con figurines y proyectos escenográficos todas las opiniones sobre obra y estrenos. Jugosas son, sin duda, las opiniones de Nieva, que dibujan una figura contradictoria:<sup>88</sup>

“Cuando en París conocí lo de Ionesco, encontré cierta similitud con lo que yo había escrito. Se lo enseñé después, pero no creo que lo leyese siquiera... Tanto Brecht como las vanguardias son producto de esa gran maquinaria altoburguesa que ha sido hasta ahora la cultura. Son expresión de un momento histórico, que no tiene ya gran eficacia... Sentí la frustración de no ser más que un buen decorador y reaccioné: *Esto no puede ser. Me estoy minusvalorando excesivamente*. Estaba muy harto de pasarme la vida dibujando polisones... Hay un trozo en mi teatro que es francamente muy erótico, muy orgiástico y en algún momento hasta procaz. Lo planteaba como ruptura contra la pudibundez española, donde se considera el sexo como algo anarquista y asocial... La posguerra teatral no fue nada más que Pemán...”<sup>88</sup>

Un cínico, aparentemente aburguesado, y sin duda ocurrente. Aunque el teatro de Nieva no deja de ser inclasificable, él se esfuerza por parecerse a algo que muy bien podría tener los mismos adjetivos utilizados anteriormente para su persona.

El resto de números de este año 87 desmerece la calidad de los personajes y los temas de estos dos primeros, excepción hecha del cuaderno de septiembre, dedicado a Japón, deteniéndose en el “Teatro no”, y el “Kabuki”, como manifestaciones teatrales que

---

<sup>86</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), “Los caballos en la obra de Lorca”, Rafael Martínez Nadal, pp. 37 y ss.

<sup>87</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), “La verdad del amor y del teatro”, María Climent Millán, pp. 19 y ss.

<sup>88</sup> EP, Cuadernos (febrero 1987), pp. 7 y ss. “...y dos grandes dramaturgos (Jardiel y Mihura). Luego lo único que me interesó, en mi línea, fueron los primeros ensayos de Arrabal... Teatro independiente: Dio buenos resultados políticamente, pero estéticamente no ha dejado mucho rastro... Es España funciona mucho el compadreo. Yo no lo practico ya. No soy capaz de hacer culo en los despachos... Y luego el amor que también es una gloria. En el amor hay que creer siempre, porque el amor se produce y puede ser intenso y glorioso... pero es mortal, claro... Envejecer me gusta. Porque notas que, poco a poco vas cobrando algo de paz y seguridad. Si no tienes achaques, envejecer es muy agradable... La verdadera fama es triunfar en Nueva York y morir en una clínica suiza.”

hunden su origen en la más profunda tradición oriental japonesa, y que descubrieron e importaron tras su conocimiento personajes de la altura de Brecht o Meyerhold. En la actualidad siguen gozando de prestigio en la programación de los más afamados festivales teatrales europeos, como pueden ser los casos de Avignon o Edimburgo.

El año se cierra con el cuaderno número 29 de la serie, con un especial dedicado a la trayectoria –hasta esa fecha- de “Els joglars, Veinticinco años y un día”. Queda más que esbozada la historia de los distintos momentos, vicisitudes ya referidas anteriormente en este estudio-, y numerosos éxitos que consolidaron la carrera de estos cómicos alrededor del bufón incombustible, Albert Boadella, renombrado anteriormente. Una actualización de las intenciones de *EP* con este cuaderno, lo constituye el excelente –y también citado- “Memorias de un bufón.”<sup>89</sup>No es la dimensión de la figura lo que creo que justifica este enésimo recordatorio de sus palabras. Es precisamente su inagotable contemporaneidad -más bien actualidad- lo que mantiene Els joglars en la picota de las carteleras -amén de las seguidas revisiones de su repertorio- y a Boadella como merecedor de todas las retrospectivas posibles.

En el año 1988 encontramos cómo la producción de los cuadernos se reduce a ocho números. Hasta esa fecha la edición había sido mensual, salvo raras excepciones bimensuales, generalmente coincidiendo con la época estival, donde como ya ha quedado suficientemente apuntado, la actividad y la programación solo se nutría –y se nutre- de los grandes festivales, hecho que *EP* reflejó desde la portada de su primer número, coincidiendo con el inicio del verano de 1983.<sup>90</sup>

La cantidad disminuye, y podríamos que la calidad es directamente proporcional a esa disminución. Cada vez son menos los extensos monográficos que siguen la pista a la verdadera realidad teatral, a aquellos acontecimientos que relacionados con ésta, todavía hundían en la actualidad sus influencias. De los ocho números mencionados, solo merecen la pena resaltarse dos de éstos cuadernos. El primero -del mes de junio-,

---

<sup>89</sup> BOADELLA, Albert, *op. cit.*, p.28.

<sup>90</sup> EP, *op. cit.*, p.8.

dedicado a la compañía catalana “La Fura Dels Baus”, y su particular ruptura, y el número que cierra el año, dedicado a la figura de Alfonso Sastre. La aparición de “La Fura...” en el panorama teatral de nuestro país registró un impacto de extraordinaria contundencia. Hasta aquel momento, era breve aún su andadura, sus tres últimos espectáculos cerraban una trilogía, que *EP* se esfuerza en reconstruir buceando en las claves de su particular lenguaje escénico. El extraordinario artículo que desbroza esas claves -tras haber recorrido *EP* los tres espectáculos de la trilogía- de la estética furera, abre la perspectiva para acercarse al misterio de los catalanes desde el título: “La dilatación de los confines teatrales.”<sup>91</sup>

“Este estudio pretende ser una aproximación a la estética del espectáculo, de los espectáculos, de La Fura Dels Baus. Dicha estética permanecer más allá del desarrollo efímero de estos espectáculos: hacia delante, sus resonancias culturales se dirigen al público, en un contexto social determinado; hacia atrás, la poética, la idea o la utopía de teatro de la que derivan.”<sup>91</sup>

Una vez sentadas las bases, pretende dividir su acercamiento conceptual al trabajo de La Fura desde los distintos puntos de vista que constituyen el hecho teatral, deteniéndose en aquellos donde la propuesta tiene marcadas originalidades, que, si bien hunden sus raíces en influencias reconocibles, arman un todo homogéneo que se parece sólo a él mismo.

Las especulaciones sobre los límites del concepto de teatralidad y /o espectáculo,<sup>92</sup> sus

---

<sup>91</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 39.

<sup>92</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 40. “Como cuestión básica, cabe preguntarse hoy por los límites existentes entre espectáculo, ya que éstos parecen cada vez más difusos... Actualmente teatrólogos y semióticos del teatro intentan marcar las diferencias. Algunos, como Luigi Allegrì, no sólo hablan de diferencias, sino de oposiciones... Una de las características del espectáculo, e incluso de la categoría de lo espectacular, es el énfasis en el impacto visual más que en el “contenido”; el espectáculo entendido como pantalla en la que sumergirse... El teatro de investigación de los ochenta ha incorporado parte de ese lenguaje (recordemos el fenómeno de la “nuova spettacolarità” italiano). Esta espectacularidad posee unas constantes que, en su asimilación teatral, podríamos resumir como: -Sintaxis más que semántica (importancia de las alusiones, juegos, etc): sintaxis más próxima a la yuxtaposición y al collage que al desarrollo. -Correspondencia imagen-música: la música se convierte con frecuencia en el hilo conductor del espectáculo y sustituye a la palabra. -Importancia de la fascinación (preeminencia del elemento visual)...”

diferencias y aproximaciones, sirven a los autores para buscar un punto de partida sólido<sup>93</sup>, y construir una acepción de “teatro”, donde tengan cabida realidades distintas al drama y al texto<sup>94</sup>. Tras superar este primer apartado de aproximaciones a la narrativa no verbal, el estudioso detiene en la importancia del sonido como elemento dramático: <sup>95</sup>

“... entre los elementos espectaculares, el sonido adquiere protagonismo como elemento dramático. Las experiencias de la vanguardia desde el futurismo hasta Cage y Cunningham, han trabajado y experimentado con el sonido, pero uno de sus claros referentes lo hallamos a finales del siglo pasado y en la persona de Adolph Appia: La única concepción dramática es el mundo afectivo de la esfera musical. La música, determinante en la duración total de todo lo que se realiza en escena, distribuye un ritmo abstracto, no cotidiano. Hoy en día, imagen y sonido, son las principales bases creadoras de efectos y climas atmosféricos, las bases de un teatro no-dramático, no-verbal.”<sup>95</sup>

como otro de los elementos de las nuevas tendencias dramatúrgicas, que demandan más que nunca la liberación del texto como elemento director de la puesta en escena.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> EP, Cuadernos, (junio 1988), pp. 40 y 41. “Quizá la diferencia última entre espectacularidad y teatralidad consiste en que, en la primera, la intención se concentra en un deseo de comunicar, de transmitir, mientras que en la segunda, existe una voluntad de atribuir significados ulteriores. En ambas categorías aparece un factor esencial y compartido: la presencia humana. Gyorgy Lukacs la define como: Una de las condiciones fundamentales de cualquier hecho dramático es la presencia de hecho del hombre. El efecto teatral no tiene sus raíces en las palabras del actor, ni tampoco en los acontecimientos del drama, sino en el poder que permite a un hombre, a la intención viva de un hombre vivo, de llegar directamente a un público igualmente vivo, sin la mediación de un plano absoluto que actúe como freno.”

<sup>94</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 39. “Históricamente, al vanguardia teatral de los años diez-veinte sitúa el logos consagrado por la tradición entre sus primeros puntos de mira. Craig, Appia, Bragaglia, Tairov,...hipnotizan y experimentan un teatro-arte visual en el cual la relación “lógica” debe ser modificada e incluso excluida del movimiento “físico”... La ambigüedad terminológica que pesa sobre la palabra “teatro” -¿drama?, ¿dramaturgia?, ¿espectáculo?- refleja la ambigüedad misma del objeto: en otros contextos culturales se distingue entre “drama” y “theater”. La noción del texto dramático ha fundado y funda gran parte de la reflexión crítica, pero la incorporación de la noción de texto espectacular ha dado un nuevo impulso a los estudios sobre semiótica teatral. El teatro, y es el caso de La Fura Dels Baus, se convierte en un lugar de “representación autónoma”. Lo específico del acontecimiento teatral no está en su referencialidad a un escrito inminente a la construcción del espectáculo, sino a la puesta en escena.”

<sup>95</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 41.

<sup>96</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 41. “La inexistencia de un texto a priori y de una narración (entendida como argumento) propician un desarrollo basado en la yuxtaposición o superposición de elementos. Ya Artaud hablaba de obras compuestas directamente sobre el escenario, sin las delimitaciones habituales de la palabra.”

La música es el elemento más protagonista de los espectáculos de La Fura Dels Baus. Ellos mismos se definen como cooperativa de Teatro-música, y calculan que aproximadamente un 30 por ciento de su público es eminentemente musical, público habitual de conciertos. Del abanico de influencias que convergen en mayor o menor medida en el lenguaje furero, se detiene el estudio en la interpretación que del concepto espectacular, -de totalidad teatral en un sentido multidisciplinar- hiciera Antonin Artaud, aglutinador de aquellas otras corrientes que ya investigaban este hecho, y positivizaron en sus propuestas los ensayos de sus estudios.<sup>97</sup>

“El tiempo vital” es el título del apartado que se dedica dentro de este estudio al tratamiento del “tempo” en los espectáculos de La Fura, intentando definir el cambio producido en este sentido. Integrados en ese concepto que bebe de las fuentes ya citadas de un concepto global de lo teatral, La Fura mezcla el elemento eminentemente visual y más rápido, lleno de estímulos externos a un concepto clásico de teatro.<sup>98</sup>

La dimensión corporal, su utilización y su significación en estos nuevos lenguajes es la última de las coordenadas fundamentales que aborda este magnífico intento de concreción científica, al que da pie La Fura. También encontramos aquí un intento de contextualización de los antecedentes más evidentes, que inician la senda de una utilización diversa del cuerpo, como lenguaje autónomo, con una fuerte carga destruc\_

---

<sup>97</sup> EP,Cuadernos (junio 1988), p. 42.“ A lo largo de este siglo, la consideración del teatro como arte total la comparten por diferentes caminos, Reinhardt, Schlemmer e incluso Brecht, así como la vanguardia soviética (desde Eisenstein y Meyerhold –con su teatro sintético- hasta Kandinsky...).Sin embargo, una de las visiones más interesantes en este sentido es el Teatro de la Crueldad, de Artaud, quien al hablar de espectáculo total, lo hace en términos de teatro físico y plástico, de teatro que nace del lirismo de la acción concentrada y violenta: *Lo importante es crear etapas, perspectivas de uno a otro lenguaje. El secreto del teatro es el espacio, la disonancia, el desplazamiento de timbres, y el desencadenamiento dialéctico de la expresión.*”

<sup>98</sup> EP,Cuadernos (junio 1988), p. 45 ““ El tratamiento del tempo en los espectáculos teatrales, ha variado enormemente en la última década: la incidencia de los mass-media, la fragmentación, la relativización de categorías temporales –el presente eterno televisivo- , el impacto –bombardeo- continuado, la agudización perceptiva, etc. Todo esto ha tenido como consecuencia una tendencia apuntar más que a desarrollar: el paso de la cultura escrita a la cultura visual. Ello se traduce en el protagonismo de la alusión sintáctica frente a la semántica y en el énfasis en la dimensión fascinadora, impactante, sensorial (la llamada estética del video-clip)...”...La apropiación de este nuevo “tempo” para el teatro ha sido y es muy lenta. En este sentido, podemos encontrar referentes en la performance. De hecho, la performance se definía como una estructura formal y temporal abierta, sin inicio ni fin preestablecidos... era en esencia una manifestación ligada a la materialidad y el tiempo se considera en ella como un material más... Artaud ya hablaba en términos tales como “tiempo de revelación y de vértigo, que destrozaba el reposo de los sentidos: el tiempo como revulsivo temporal.”

tiva e irracional.<sup>99</sup>Queda esbozado pues, un lenguaje tan particular dentro nuestras fronteras, como universal por sus referencias. Un producto de calidad, que consigue traspasar lo minoritario de este tipo de propuestas, para conseguir un éxito comercial, también indiscutible, y por su apuesta, original.

Un seguimiento muy similar al de otras figuras de nuestra reciente y actual dramaturgia, es el que se le hace a Alfonso Sastre, en el cuaderno de diciembre de 1988. “Noticia de una ausencia”, es el subtítulo que elige EP, aludiendo a su más que extraña relación con la cartelera, cuando su extensa obra dramática –tan prolija como la de otros muchos más estrenados- exigía una presencia, sino constante, no tan intermitente entre los acontecimientos reseñables. Ese olvido -al parecer consciente- tenía, y quizá tiene mucho que ver con su activa militancia política, que en más de una ocasión le originó enemistades, detractores muy poderosos, e incluso la cárcel, dudoso honor compartido con otros insurgentes de la clase obrera teatral catalana, el señor Boadella, y sus ecuaces<sup>100</sup>. Para esbozar la historia paralela a sus méritos estrictamente teatrales, Sastre ofrece muchas de las claves para esa comprensión apriorística que debiera manejar el que se acerque a su obra, y a su desconocimiento.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> EP,Cuadernos (junio 1988), p. 44. “En el Body Art, y concretamente en el accionismo vienes, encontramos una carga de autodestrucción y sufrimiento, elemento que comparte con l vuelta al ritual: sufrimiento como paso iniciático. En dichos movimientos hay una tendencia a utilizar el cuerpo como material creativo. El cuerpo entendido como límite, fascinación y exorcismo. Paralelamente se potencia lo instintivo, lo irracional y lo vinculado a las pulsiones básicas (sexo, violencia y muerte) en la dimensión bestial, primitiva del hombre. Se busca una energía potente, dirigida al sentido, al organismo más que a la razón... Lo importante es la intensidad, la capacidad de transgresión y acaso liberación, que produce una catarsis orgánica, visceral. El propio Artaud habla de componentes precipitados basados en sueños, en estos truculentos (asesinato, canibalismo, etc..) en un deseo de transgredir los límites ordinarios de la vida. La energía será utilizada como silencio y como espasmo. Artaud propugna un “teatro digestivo” basado en la intensidad, la vibración, la trepidación, la repetición y la disonancia.”

<sup>100</sup> BOADELLA, Albert,*op. cit.*, pp.273 y ss.

<sup>101</sup> EP,Cuadernos (diciembre 1988), pp. 6 y ss. “Se diría que Alfonso Paso envidiaba mis fracasos, en vez de envidiar yo sus éxitos... Escuadra hacia la muerte: A la tercera función había asistido el General Moscardó, y había montado en cólera... Ingreso en el PCE: Primero me lo propuso Haro Tecglen y más tarde, Jorge Semprún... Historia de una escalera: Entonces, le dije a Buero, no me gusta tu obra... Grupo de Teatro Realista: Queríamos llevar el teatro hasta los límites de lo imposible... A veces me da la impresión de que no significo nada para el teatro español... Atentado del correo: es un asunto que algún día ETA contará... El PCE nos abandonó, mira , Alfonso, es mejor que no vuelvas por aquí...”...Ingreso en Carabanchel: Aquel teniente que llevaba el interrogatorio, me engañó... El asunto era tan grave – sobre todo para mi mujer- que podía tener un desenlace terrible en pocos días... Euskadi es el único enclave donde quedó recogido aquel postulado antifranquista de la ruptura democrática...”

El cuaderno se completa con el rastreo de sus escasos estrenos, entre los que habría que destacar (ya mencionado anteriormente en este estudio) el de “La taberna fantástica”.<sup>102</sup>

Intérpretes: Eduardo Mac Gregor, Rafael Álvarez, El brujo, José Manuel Mora....

Escenografía: Rabel Palmero Dorremocha, Dirección: Gerardo Malla. Estrenada en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, el 23 de septiembre de 1985.<sup>102</sup>

El año 1989 agota la segunda etapa de *EP*, y con ella la edición de los cuadernos de investigación, hecho sintomático que se confirmó en la posterior etapa de la nueva Revista. Se sacrificaban los contenidos más científicos, para incluir más publicidad. Se diluía el objeto público de la publicación, con una clara intención de lucro. Su condición deficitaria debía haberse asumido como se ha hecho –y se hace- con todas aquellas instituciones que por su condición de “públicas”, compensan su déficit con la satisfacción de los objetivos para los que ven la luz, sin ningún sentido comercial, ni tan siquiera de autosuficiencia económica.

El final de etapa se va haciendo de forma progresiva. Solo cuatro cuadernos ven la luz este año, y ninguno aporta novedades reseñables a la investigación. Sin menospreciar las figuras que los sustentan, hubo otros cuadernos –muchos extensamente citados- que se suponen más jugosos, más allá de sus calidades, por la vigencia, actualidad, aportación, o novedad dentro de la dramaturgia –entonces y ahora- más contemporánea. Bergamín, el Piccolo teatro milanés, Jean Genet y Rivas Cherif, son los protagonistas de estos últimos cuadernos.

---

<sup>102</sup> EP, Cuadernos (diciembre 1988), p. 75.



#### 4.3. 1990-1992. Tercera etapa. El declive.

Su condición bimensual no le hizo perder grosor a la publicación, toda vez que se duplicó la extensión de estos números noventeros de *EP*. Efectivamente, tal y como citaba el último editorial de la anterior etapa, el “cambio de piel”<sup>103</sup> fue real, y más aún el cambio de denominación de “Periódico mensual de teatro” a “Revista bimestral del espectáculo”. Esa evolución nominativa constituye una buena exégesis, que resume el caudal de nueva información que incluía *EP*, menos rigurosa en las calidades (no hay que olvidar la extinción paralela de los cuadernos de investigación) y abierta a la inclusión de contenidos no específicamente teatrales. Aunque quizá el peor de esos nuevos contenidos –ya reseñado anteriormente- fue la ingente cantidad de páginas dedicada a la publicidad, convirtiendo una publicación con exquisito sabor científico, en un escaparate vodevilescos, y a todo color, de contenidos difusos, que en muchas ocasiones se salían de lo estrictamente teatral o espectacular, para entrar en terreno del folletín periodístico y publicitario. Pudo ser ésta la causa que hizo perder a *EP* el favor de antiguos lectores. Aún así, *EP* seguía asistiendo a la realidad teatral cotidiana, y se reafirmaba en sus *nuevas* y buenas intenciones, aunque por momentos pudiera leerse entre líneas una pobre justificación,<sup>104</sup> que pudiera interpretarse como un cruel vaticinio.

“Estrenamos un nuevo concepto de publicación. Encontrará una mayor preocupación por los territorios del espectáculo menos frecuentados en los últimos años. Este cambio en el concepto y la presentación es el primero que aborda este Centro de Documentación para entrar con buen pie en la década...Quisiéramos fijar su entrega periódica, mientras se pone en marcha el proceso de modificación de este centro que ha sobrevivido siete años desde la fórmula provisional...”<sup>104</sup>

En el primer número de esta nueva etapa, resalta la noticia –con su correspondiente entrevista- del nombramiento de Lluís Pasqual al frente del Teatro de Europa.

---

<sup>103</sup> op. Cit, p. 2.

<sup>104</sup> *EP*, enero-febrero 1990, p.5.

Despliega el catalán sus ideas renovadoras<sup>105</sup>, y sus expectativas respecto a los cambios que deberá afrontar en su trabajo, teniendo en cuenta las peculiaridades en los usos teatrales galos. La vecindad no atenuaba las notables diferencias respecto a muchas de las rutinas teatrales ibéricas.<sup>106</sup>

“Esta vez la gente es aún más diferente. Es otro país, otra lengua, la traducción de la obra es también nueva. Y un sistema de interpretación bastante alejado del nuestro. Digamos que el actor español es mucho más intuitivo, que nosotros “justificamos” las cosas “a posteriori”. Después de lanzarse a la piscina y romper a nadar, uno codifica los movimientos de la natación y se da cuenta de que sabe nadar. Aquí en Francia, los movimientos se aprenden antes. Los actores son mucho más cerebrales –parece un tópico lo que digo- tienen que entender muy bien dentro de su propio razonamiento lo que es su personaje o la línea de un espectáculo...”<sup>106</sup>

Dentro de la nueva disposición de contenidos, en este primer número encontramos resaltadas además de la noticia referida de la nueva etapa de Pasqual, otros dos contenidos eminentemente teóricos. Un bloque bajo la específica denominación de “Monográfico” -que abre una nueva sección heredera de los antiguos Cuadernos de investigación- dedicada en este primer número al cada vez más extendido subgénero del teatro-danza, que reivindica su espacio particular, tras una implantación y un recorrido más que vigente en Europa, desde sus primeros titubeos y esfuerzos de identidad de los años sesenta.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> EP,76 (1990), p.10. “Cuando dentro de unas semanas Lluís Pasqual presente al Ministro de cultura de Francia, Jack Lang, su proyecto de transformación del Theatre de l’Europe...donde quiere ver plasmadas ideas de renovación, de apertura a la sensibilidad contemporánea, de propiciación de un relevo para las nuevas generaciones que deben aprender de los grandes maestros europeos y de un reclamo para los nuevos espectadores.

<sup>106</sup> EP,76 (1990), p.10-11.

<sup>107</sup> EP,76 (1990), p.50. “Restañoando la vieja fractura entre el arte de la representación y el arte del cuerpo, emerge en Europa a finales de los sesenta un continente que se desplaza de los academicismos y las innovaciones de la danza contemporánea, para subvertir las viejas leyes del espectáculo coreográfico y definir un espacio independiente. Es un teatro que se ha puesto a danzar, casi sin darse cuenta de que sus pasos expresan una nueva emoción dramática. Es el teatro-danza.”

Se centra el estudio en los nombres propios que lideran y desarrollan el nuevo concepto con sus propuestas, construyendo así un itinerario histórico, cuyas fechas más reseñables se asocian a los trabajos más elogiados de estas figuras. Un segundo bloque dedicado a la figura de Samuel Beckett, tras su fallecimiento en los últimos días del año que acababa de terminar, 1989<sup>108</sup>. Buena parte de su ideario estético, lo vuelca a modo de síntesis en una abierta y clara confesión epistolar a un amigo alemán, Axel Kaun.<sup>109</sup>

Igualmente, resulta interesante la reflexión que hace José Sanchís Sinisterra, en el artículo que despiende el estudio, dedicado al análisis del último texto publicado por Beckett, *Quoi ouí*.<sup>110</sup>

En el segundo número de 1990, destaca una serie de artículos alrededor de la figura de Peter Stein, con su consiguiente estreno en los escenarios europeos.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> EP,76 (1990), p.42. “El 22 de diciembre murió en París a los ochenta y tres años Samuel Beckett, poeta, novelista y dramaturgo, uno de los escritores más geniales, innovadores e influyentes del presente siglo...”

<sup>109</sup> EP,76 (1990), p.44. “En una carta a amigo alemán, Axel Kaun, escrita en 1937, Beckett bosqueja una especie de credo artístico. Apuesta por una literatura “liberada de la palabra” y cree que el lenguaje es “un velo que ha de rasgarse, para descubrir las cosa –o las nada- ocultas tras él. Desea, continúa Beckett, encontrar una clase de silencio que “agujeree” el lenguaje, y contrapone esta literatura, todavía no escrita, con la apoteosis joyciana de la palabra. En un ensayo sobre la poesía de su compatriota Denis Devlin, Beckett presenta otra idea que será central en su obra; habla de la tarea artística como “la expresión de un necesidad” a través de un camino de dudas e interrogaciones, y dice: “El arte ha sido siempre pura interrogación, preguntas retóricas sin retórica, independientemente del papel que la “realidad social” le haya obligado a jugar... En otro ensayo, “Les deux besoins”, Beckett expone le dilema humano entre el deseo de conocer y la imposibilidad de hacerlo, afirmando: “El hombre es por definición, una criatura desposeída, condenada a perseguir eternamente una meta n continúa recesión. De esta necesidad de conocer de un vez por todas y la imposibilidad de hacerlo, surge la obra de arte, que no es sino “oscilación angustiosa entre alternativas penosamente inadecuadas...”

<sup>110</sup> EP,76 (1990), p.46. “Ante esta escritura que no dejaba de anunciar sus exequias, ante esa obra que prolongaba tenazmente su propia consumación, uno esperaba siempre que el último texto no lo fuera definitivamente. Instalada en la orilla misma del silencio, como acuciada por la deserción, esa obra terminal e interminable hacía concebir fundadas esperanzas de perpetuidad. Condesciendo con la muerte, su autor nos ha privado de espera y esperanzas. Y nos obliga leer *Quoi ouí* (1983) como estación final de la trayectoria dramática de Samuel Beckett.”

<sup>111</sup> EP,77 (1990), p.6. “En el marco de un Festival que se anuncia apuntalado por el reclamo de nombres indiscutibles de la dirección de escena mundial, llega a Madrid Peter Stein, el alma de Schaubühne, precisamente con el primer trabajo realizado fuera de la mítica compañía berlinesa. El “Tito Andrónico”, que ha montado con actores italianos en el Teatro di Genova, resulta un nuevo y vigoroso esfuerzo por afrontar un clásico como Shakespeare, haciendo que en él convivan el palpito de la actualidad y la universalidad de sus contenidos.”

Un “Tito Andrónico” versión Stein, donde se volvían a reproducir sus obsesiones brechtianas, y se repetían –igualmente- los elogios a su trabajo.<sup>112</sup>

El trabajo de Peter Stein comienza en el agitado clima de finales de los años sesenta, en ese breve arco de tiempo en que el fenómeno teatral y el fermento político se habían unido en la ilusión de poder cambiar el mundo y, por un momento, la escena alemana pareció volver al teatro de las contradicciones, al teatro de los utópicos proyectos de una sociedad nueva, como en los años de Weimar...”<sup>112</sup>

El resto del número también recoge el estreno de la nueva propuesta de Peter Brook. Un nuevo camino teatral, esta vez con un componente tan atado a la realidad política concreta de un país –Sudáfrica-, que la impresión es la de estar enfrascado en un *alegato anti-racista*, según resume el título del artículo dedicado al inglés.<sup>113</sup> Brook defiende la vigencia y contemporaneidad de ese conflicto, resaltando el mal ejemplo extendido en modelos de sociedades tan supuestamente civilizados como los europeos.

En el siguiente número -correspondiente a los meses de mayo y junio-, encontramos un magnífico artículo dedicado al estreno en España de *American Buffalo*, del polifacético David Mamet, prácticamente desconocido en España, pero figura más que reconocida y premiada en Estados Unidos, pese a mantenerse fuera de los circuitos de opinión más condescendientes con el poder y el modelo de vida americano.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> EP,77 (1990), p.11. *Salvato*, de Edward Bond, en una versión Martín Sperr, escrita en dialecto bávaro, fue el primer trabajo de Stein en la Kammerspiele, en la primavera del 87. En él se enfrentaba con la problemática juvenil y con el tema de la violencia, un asunto sobre el que continuamente –pasando de Bond a la Fleisser (1972), de Esquilo (1980), a Williams (1981) hasta hoy con el Tito Andrónico de Shakespeare... Stein seguiría interrogándose: la violencia y los jóvenes, la dinámica de la violencia en el interior de un grupo, la relación entre inactividad, insatisfacción, frustración, rabia y violencia, la crueldad y la brutalidad en las relaciones cotidianas. A partir de los años sesenta Stein será reconocido contemporáneamente como un intérprete de la ruptura, una figura paradigmática de la revuelta juvenil y, al mismo tiempo, como un conservador y un heredero del teatro weimariano, siempre tentado de combinar las distintas tradiciones del teatro alemán: Kortner por un lado y Brecht por el otro...”

<sup>113</sup> EP,77 (1990), p.30. “ En *Woza, Albert!* , se habla humana y sencillamente...”

<sup>114</sup> EP,78 (1990), p.18. “Me sentía destinado a ser un asesino, un asaltante de bancos, un santo, un violador, un ermitaño. Necesitaba algún sitio aislado para esconderme. La vida del hombre sano y normal era tediosa, peor que la muerte... Y la educación también era una trampa. La poca a la que me habían permitido acceder me había hecho más suspicaz. Volví a mi cobertizo y bebí... en estas palabras de Bukowski podríamos encontrar la esencia de *American Buffalo* (El búfalo americano) , cuyo autor, David Mamet, obtuvo el premio de la crítica neoyorkina en 1984, año en el que con Glengarry Glen Rose ganó también el Pulitzer. Antes ya había estrenado con éxito *American Buffalo* (1977) en el Off Broadway de Nueva York, bajo la dirección de Arvin Brown y protagonizada por Al Pacino. Mamet es un escritor con una personalidad arrolladora y una envidiable creatividad.”

Con el título de “Teatros Públicos. La crisis de un modelo”, encontramos en este número un profundo estudio basado en la falta de eficacia –algunos gustan decir fracasos...- de las fórmulas políticas que en España, como en Europa, mantenían un teatro público deficitario y de calidad igualmente paupérrima. Reflexiona –cínicamente- Ángel Fernández Torres sobre los cambios producidos en el caso español tras la última reunión de las altas instancias administrativas con éste, como tema central, celebrada en Zaragoza en 1985.<sup>115</sup>

En el número 79, que abarca los meses de verano de ese año, además de un recorrido profuso y concreto por los festivales y sus programaciones -deteniéndose en aquellos acontecimientos especialmente reseñables -como había sido costumbre editorial de la revista en estos números veraniegos-, encontramos un capítulo dedicado a los nuevos aires del teatro europeo, representados en este caso por la figura de Bernard-Marie Koltés, ya entonces un clásico contemporáneo en la vecina Francia.<sup>116</sup>

Dos teatros nacionales, el Centro Dramático Nacional y el Nacional de nuevas Tendencias, acaban de estrenar casi simultáneamente las dos primeras obras de Bernard Marie Koltés que se traducen al castellano, “Combate de negros y palos”, bajo la dirección de Miguel Narros, y “En la soledad de los campos de algodón”, puesta en escena de Guillermo Heras.<sup>116</sup>

En la actualidad, reconocible tras su Roberto Zucco, entonces único texto póstumo que Peter Stein, acababa de estrenar a nivel mundial, en Berlín<sup>117</sup>. Merced al esfuerzo de las más altas instancias de los teatros nacionales, empezaba a gozar de esa expansión -a esas alturas, necesaria- en nuestro mercado. Interesantes, y muy didácticas, son las aseveraciones que sitúan la figura en su contexto –incluida su muerte prematura- y sus

---

<sup>115</sup> EP,78 (1990), p.62-63

<sup>116</sup> EP,79 (1990), p.54.

<sup>117</sup> EP,79 (1990), p.54. “Peter Stein, en la Schaubühne de Berlín ha presentado, en estreno mundial, “Roberto Zucco”, el último texto conocido tras la prematura muerte del autor hace poco más de un año. La revista belga Alternatives teatrales, prepara un inminente número monográfico dedicado a Koltés... que nos permite ampliar el conocimiento de uno de los grandes poetas de la escena que ha dado este siglo.”

posibles influencias futuras en el teatro europeo.<sup>118</sup>

Del número otoñal, destaca el apartado –también teórico- dedicado a Jean Cocteau, con motivo de los actos e investigaciones que se estaban realizando, en el centenario de su nacimiento.<sup>119</sup>

“Un hombre singular que transformó en arte su “dificultad para ser”. Funámbulo de las ideas y de los sueños, sin dejar de ser nunca un niño, Jean Cocteau, con esa elegancia suya tan particular, por su ligereza y profundidad, fue una figura determinante de la vida artística y cultural de Francia durante cincuenta años. Hombre orquesta de la creación, consiguió conciliar sus múltiples pasiones favoritas: la poesía, la novela, el teatro, el cine, la escenografía, la ilustración, la pintura...”<sup>119</sup>

Su genio inagotable tuvo en el teatro su primera y principal forma de expresión en una primera época donde ya había cultivado la poesía y la pintura, consiguiendo el reconocimiento de propios y público extraño en general.<sup>120</sup>

Asimismo, de la parte informativa de la actualidad teatral –con un repaso riguroso a la nueva cartelera otoñal- podemos destacar la noticia del nacimiento de la AAT, -Asociación de Autores de Teatro. Son las principales reivindicaciones del nacimiento de este colectivo cuestiones aún por resolver, y ni corporativizándose, consiguieron –y, tristemente, siguen sin conseguir- el espacio justo en las carteleras ni las justas ayudas públicas y privadas.

---

<sup>118</sup> EP,79 (1990), p.55. “Obra acabada. Obra interrumpida por una catástrofe, la muerte en el umbral de la madurez, como ocurrió con la obra de Mozart, Watteau, Kafka. Obra acabada, no obstante, como la de todos ellos... Es un caso único en esta segunda mitad del siglo, pero Chéreau no se equivocó cuando “escogió” como director de escena la obra completa de Koltés, en lugar de montar una de sus obras y decidir posteriormente si aceptaría la siguiente y después la otra. Chéreau ha reconocido la obra de Koltés en su totalidad y al mismo tiempo en su transformación, casi independientemente de todas sus contingencias. Sin duda, esta elección ha contribuido a que la obra se siguiera haciendo...”

<sup>119</sup> EP,80 (1990), p.133.

<sup>120</sup> EP,80 (1990), p.133-134. “Entre los encuentros importantes que contribuyen al enriquecimiento de la obra de Cocteau, apuntaremos los de pintores y escritores de vanguardia que él conoce en 1917, como Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars y Modigliani; el del Grupo de los Seis, cuya estética define en 1918 en *El gallo y el arlequín*, y finalmente el encuentro con Radiguet en 1918, que cruza su vida como un cometa y cuya muerte en 1922, sume a Cocteau en la desesperanza y el odio, provocando en él un fuerte instinto de conservación, una formidable energía creadora. Nace entonces Tomás el impositor (1923), Los novios de la torre Eiffel (1924), Orfeo (1927), antífona, Edipo Rey (1928) y Los niños terribles (1929), escrita en diecisiete días, en una clínica durante el transcurso de una cura...”

Esta pretendida justicia en el reparto, es víctima, en muchos casos, de un olvido completo, y consciente, respaldado –aún hoy- por políticas y programaciones culturales clásicas, o sencillamente obsoletas.<sup>121</sup>

“Estamos vivos pese a que en la programación de los teatros dependientes del INAEM y organismos parecidos de las comunidades, nuestra presencia sea esporádica y en muchos casos relegada a espacios y horarios afrentosos. Estamos vivos pese al uso y el abuso de los clásicos que evidencia un rechazo de la realidad actual y el miedo a perder las subvenciones que se dan más fácilmente a quienes presentan nombres indiscutibles y, por lo tanto, sin riesgo. Los adaptadores, que toman el nombre de dramaturgos, tienen todo el derecho de llamarse así. Por ese motivo, nosotros reclamamos el simple nombre de autores, para que nuestro trabajo de creación original se distinga del que hacen los que adaptan el material que otros originalmente crearon. Estamos vivos pese a que en la producción editorial emanada de entidades oficiales, o pagadas con dinero público, apenas si se nos incluye y, a veces, diciendo, además, con ignorancia o cinismo, que nuestra exclusión de sus fondos se debe a la facilidad con que podemos editar y darnos a conocer.”<sup>121</sup>

En el último número de este año 1990, en el habitual repaso a la cartelera, tras los títulos más comerciales –siempre encabezando- encontramos algunos estrenos del circuito off de la capital, que también van ocupando un reducido, pero merecido espacio –porcentualmente muy similar- en carteleras, prensa general y revistas especializadas. En concreto, se destaca en este número el estreno de “Imagina teatro”, de la Fundación Gombryowerich, que contaba el apoyo en la coproducción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> EP,80 (1990), p.139-140

<sup>122</sup> EP,81 (1990), p.30“Varias pantallas de vídeo, proyectores de diapositivas y paneles blancos acotaban la superficie desnuda, cubierta de plástico, donde habría de desarrollarse la acción. O, mejor dicho, las “situaciones”. Pues Imagina teatro es un espectáculo concebido a partir de una serie de situaciones imaginativas (Sólo para tus ojos, Actor-TV, Coros, No puedo más, Masai, etc...) que se van encadenando imperceptiblemente, sin solución de continuidad. El sentido del ritmo y el humor caracterizan el quehacer de los cinco actores que bajo la dirección de uno de ellos, el propio Luís Santamaría, (responsable, asimismo, junto a Cristina Ward, del diseño del espectáculo), son capaces de recrear situaciones tan lejanas entre sí como una danza tribal, el monólogo del príncipe Segismundo y un día en la playa... Al trabajo de los actores viene a sumarse el soporte audiovisual, dando lugar a una multiplicidad de estímulos escénicos que Pepe Requena equipara al provocado en un circo de tres pistas. A lograr esa emoción circense vinculada al riesgo contribuye un elemento poco usual sobre el escenario: una ducha bajo la que los actores se mojan una y otra vez, dejando el suelo empapado. “El agua nos ayuda a conseguir una de las cosas que buscábamos: crear un caos que no fuera sólo teatralizado.”

El primer número del año 1991 se dedica por entero a la reflexión *teatral* sobre la década recién terminada. Encabezando, encontramos, a modo de inventario, un profundo análisis de la situación real de la escena española, su evolución, y los previsibles cambios aún por acometer en un futuro no lejano. En “Los milagros de una época”,<sup>123</sup>

“Los milagros existen y se explican científicamente. De la década que termina no puede decirse que sea pródiga en milagros. Los prodigios, algunos bien aparentes, no han logrado cambiar una realidad sobre la que se han ido aplazando las soluciones a problemas endémicos, estructurales. En este decenio se ha generado, sin embargo, la ilusión del cambio y de la modernización de la escena española. Ahí se sitúan los mejores propósitos. Si aplicásemos al teatro la equivalencia de la transición política que ha ocurrido en nuestro país, deberíamos concluir que ésta ha comenzado, pero que le queda un largo camino por recorrer en los noventa... podríamos preguntarnos si la “transición teatral”, es decir, la traslación del cambio político e institucional del país ha tenido lugar también en la escena, del mismo modo que ha sucedido en la sociedad, en la vida política y en la económica. Y en caso afirmativo, averiguar en qué consiste esa supuesta transición.”<sup>123</sup>

Pérez Coterillo desgrana sin concesiones las distintas circunstancias, vicisitudes o simples contingencias, como introito a un álbum fotográfico de esos diez años, consensuado entre distintos colaboradores de la revista, que eligieron aquellos acontecimientos más destacables que merecían reseña y fotografía en ese “1981 -1990 Imágenes de una época”<sup>124</sup>. De la extensa nómina de dramaturgos –unos surgidos y otros que siguen siendo actualidad por su labor en esta década- destacados por *EP* tras el álbum, pocos son los nombres que han sobrevivido -profesionalmente, se entiende- al cambio de siglo, y que sigan compitiendo con la posmodernidad dramática, y las carteleras repletas de revisiones arcaizantes, aniversarios centenarios –también en este nuevo siglo... - o repletas de versiones de Shakespeares o Lorcas.

---

<sup>123</sup> EP,82 (1991), p.8

<sup>124</sup> EP,82 (1991), p.9. “...hemos sometido a votación los mejores recuerdos de la década, para buscar los espectáculos nacionales e internacionales que nuestro juicio han causado mayor impacto; para saber quiénes son los dramaturgos, escenógrafos y directores de estos diez años y también para encontrar en la nueva generación de actores las nuevas caras...”



Solo Sanchís Sinisterra –al que en este número también se le dedica un apartado-<sup>125</sup>, Alfonso Sastre o Nieva, han sido revisados periódicamente, quizá no en los circuitos más comerciales –lo que dice mucho a su favor- ni en los más experimentales, pero en todo caso, como claros ejemplos de una dramaturgia más que sólida, con un lenguaje capaz de sobrevivir a los numerosos cambios, innovaciones y corrientes estéticas que convulsionan la renovación globalizadora de los modos de expresión, y en particular, de los lenguajes teatrales.

La situación de los actores -instrumentos de esa evolución-, siempre es un buen barómetro con el que medir el estado general de la cuestión teatral. Más que interesante parecen en este sentido, las reflexiones que Juanjo Guerenabarrena hace, como contextualización al relevo generacional producido en el oficio actoral.<sup>126</sup>

“Aquí, en nuestro territorio mágico y vacío del arte escénico, para entenderlo bien tenemos que echar mano de otro rosario histórico que se reduce a la creación de los centros dramáticos, el nacimiento del INAEM, el estrellato de los directores, el relevo generacional, el surgimiento de la Unión de Actores, el desarrollo de las escuelas y la costumbre, que ya se ha consolidado, de recibir ilustres visitas en nuestras tablas. Este rosario pequeño es el que incide directamente en una reflexión inmediata sobre la situación y evolución de los actores en este decenio, el noveno. Pero el otro, el internacional, el de los grandes acontecimientos, debería servirnos para ilustrar y enmarcar la misma reflexión, pues si a cualquiera nada humano le es ajeno, al actor menos aún. Del rosario grande se desprende el olor de cierto cambio mundial, espectacular a veces, que ha removido los cimientos profundos de la sociedad. Del segundo, el particular del teatro, se desprenden cambios estructurales, reformas sencillas, distintas actitudes que –ya va la primera apresurada conclusión- no parecen haber llegado al tuétano. Con todo lo que ha pasado en el mundo, con las dramáticas transformaciones que hemos vivido, nada, o muy poco, se nos ha contagiado de telón para adentro. Ahí fueran suenan aún los ladrillos muriéndose contra el asfalto, y aquí dentro, en el teatro, seguimos haciendo más o menos lo de siempre. Continuamos con pocos ensayos (a veces sujetando el texto con la mano), resolviendo por frases y tonos, sonando antiguo, despreciando la verdad...”<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> EP,82 (1991), pp.56-57, “José Sanchís Sinisterra. La pasión por la escritura.”

<sup>126</sup> EP,82 (1991), pp.67-68. “...contratándonos en ochenta sitios a un tiempo, creyendo, en fin, en contra de lo que tal vez pensamos en el fondo del corazón, que lo del actor no es una arte, sino un oficio, y no de los más complejos...”

Se repasa igualmente la trayectoria de aquellos destacados en el terreno de la dirección, resaltando la inclusión de María Ruiz, una de las primeras trayectorias femeninas que se reivindicaban en un terreno tradicionalmente masculino.<sup>127</sup>

“Es en la década de los ochenta cuando realiza lo más importante de su labor con los siguientes montajes: Vente a Sinapia, de Fernando Savater (1983), Delante del muro, de Antonio Fernández Lera, con el grupo Espacio cero, en 1984; en 1985, la obra de Antonio Gala, Samarkanda, estrenada en el teatro Príncipe Gran Vía, y Los abrazos del pulpo, de Vicente Molina Foix, producción del CNNTE, en 1986 ayer, sin ir más lejos, de Jorge Díaz. En 1987 repite con el autor Fernando Savater en la obra El último desembarco, también con el grupo Espacio cero, y hace además, Fango, de María Irene Fornés, estrenada en el Teatro Alfil. En 1988, como producción del Festival de Teatro Clásico de Mérida, dirige Antígona entre muros, de Martín Elizondo. En noviembre del mismo año, Orquídeas a la luz de la luna, de Carlos Fuentes, codirigida con Guillermo Heras...”<sup>127</sup>

Lluís Pasqual es destacado, encabezando esta selecta lista. Su condición -en aquellos días- de director del Theatre de Europa, le concedía cierta ventaja, digamos institucional, y un logro particular más allá del reconocimiento patrio común a todos.<sup>128</sup>

“La opinión ha sido unánime y no deja lugar a dudas. Aún siendo blanco de diatribas y elogios por igual, lo que resulta irrefutable es que Lluís Pasqual se ha revelado durante la década como el director español que mayor prestigio ha cosechado dentro y fuera de nuestro país...Desde 1983 y hasta 1989, Pasqual es el director del CDN, con sede en el teatro Marías Guerrero de Madrid. Allí monta vida del rey Eduardo II de Inglaterra, de Marlowe / Brecht, Luces de Bohemia, de Valle-Inclán, Madre coraje y sus hijos, de Brecht, El público, de García Lorca, Julio César, de Shakespeare, Diálogo del amargo, incluido en 5 Lorcas 5, y comedia sin título, también de Lorca. En 1989 Pasqual se traslada a París, ciudad en la que ya había triunfado con su versión de El público. Es nombrado director del Teatro de Europa, con sede en el Odeón, donde ha repuesto Comedia sin título...”<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> EP,82 (1991), p.79. “... En este último decenio ha despegado en solitario y lo ha hecho trabajando con textos contemporáneos de autores vivos... Exquisitez, elegancia, sensatez y suavidad son calificativos que suelen utilizarse para definir su manera de hacer teatro, una disciplina que ella entiende como teatro de la palabra, la palabra en el espacio. En siete años, y con 12 espectáculos en su haber, María Ruiz se ha convertido en la mejor directora de escena del país, una profesión ocupada práctica y secularmente por hombres

<sup>128</sup> EP,82 (1991), p.75.

Resuenan con una actualidad escalofriante y una familiar impotencia, las palabras de Pérez Coterillo en el editorial que abre el segundo número del año 91, dedicado a la primera guerra del golfo.<sup>129</sup>

“... Porque lo que sucede cuando se calla el fragor de las explosiones no es la paz. El intruso vence. Vence sobre lo otro sin conseguir extinguirlo. Tampoco lo pretende porque sabe muy bien que lo necesita. Todo conquistador necesita esclavos y lo que queda es siempre una humanidad afrentada, deteriorada y vengativa, como escribe el poeta Juan Gil Albert. Entre la impotencia y la movilización ciudadana amplios sectores de la profesión teatral, en España como en el resto del mundo, han hecho oír su voz de protesta ante el fracaso de todas las demás alternativas a la confrontación bélica. ...”<sup>129</sup>

De este numero casi primaveral, destaca la noticia del estreno en el Centro Dramático Nacional, de Edmond, dirigida por la anteriormente citada María Ruiz, del cinematográfico David Mamet, estreno no exento de polémica y crítica, como el ciclo en el que se presentaba.<sup>130</sup>

“La carta de presentación del ciclo “Cineastas en el teatro” fue el escándalo. Sin embargo, al montaje de María Ruiz sobre Edmond se añadieron otros que resultaron ser auténticas, aunque menos sonadas, sorpresas.... El estreno en el Teatro María Guerrero, finalizó con un concienzudo y general pateo, práctica casi olvidada en los foros teatrales de la capital. Los más temidos críticos de Madrid, fueron aún menos piadosos con la obra y su montaje, para cuya descripción, no escatimaron el uso de crueles adjetivos...”<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> EP,83 (1991), p.1. “La estatura moral de la vieja Europa, su proyecto de potencia dialogante, interesada más que nadie en la resolución de los conflictos del Mediterráneo y de Oriente Medio se han empequeñecido tanto que se ha vuelto imperceptible. Y sin embargo es preciso volver a formular poco a poco palabras de reconciliación, de convivencia, de lucidez y de audacia. Porque las heridas de esta guerra no sólo están abiertas en el campo de batalla. Pocas veces como en esta ocasión se ha desgarrado tanto el tejido social, la conciencia colectiva de occidente. De repente es como si hubiéramos retrocedido siglos. Los viejos fantasmas vuelven a pasearse impunemente a la luz del día y el foso que nos separa de los países árabes se vuelve infranqueable

<sup>130</sup> EP,83 (1991), p.32 “...El público que asistió por ejemplo, a la función del domingo 13 de enero, en el que predominaban señoras bien ataviadas y de edad algo avanzada, no podía contener la hilaridad ante la imagen rolliza de Gurruchaga envuelto en una toalla al que una prostituta aseguraba: “¿Haces pesas? (...) Te has mantenido muy en forma... Lo malo es cuando el negro se beneficia a Gurruchaga. Entonces las señoras callan atemorizadas. Un silencio de iglesia inunda el patio de butacas hasta el final de la obra. Y cuando Gurruchaga besa al negro, las señoras aplauden con frialdad y salen presurosas del teatro.”

El número completamente primaveral, se divide casi en su totalidad entre un repaso a la cartelera nacional, y una gran cartelera internacional que visitaba Madrid: la programación del FIT (Festival Internacional de Teatro), en su undécima edición. Del repaso nacional, debemos destacar las reflexiones de José Monleón en torno a la figura de Valle-Inclán, centrándose menos en el genio creador, y más en el contexto en el que intentó materializarlo, ante el inminente estreno “completo” de sus “Comedias bárbaras”.<sup>131</sup>

“Valle tiene algo de tiene algo de pesadilla en el teatro español. Desde el estreno absoluto de Divinas palabras en el Español, por Margarita Xirgú, en 1933, hasta el último montaje de Voces de gesta, en el Centro Dramático Nacional, bajo la dirección Emilio Hernández, en febrero de 1991, cada presencia de Valle en la escena española ha suscitado polémica. Antes de centrarse en los estrenos de las Comedias bárbaras, se impone la referencia a la conflictiva relación entre Valle y la escena española. Un conflicto que, naturalmente, tiene su origen en ciertas posiciones ideológicas del escritor, claramente opuestas a las mantenidas por la burguesía nacional. Sería demasiado largo desarrollar aquí las significaciones de la Generación del 98 y de sus frustrados esfuerzos por llegar a los escenarios...”<sup>131</sup>

Lo más granado del panorama internacional se reunía en la capital de España entre todas las propuestas del FIT. Las más vanguardistas, la compañía belga Plan k y la casi habitual en el currículo del Festival, Studio Hinderik.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> EP,84 (1991), p.18. “...Unamuno, Baroja, Azorín y Valle lo intentaron, a la vez que fustigaban las características del teatro cotidiano. Curiosamente, Benavente y Arniches, que algunos han incluido en el censo generacional y que sí estrenaron con acierto, son dos autores con una vida y una obra claramente distanciadas de las características que definen la significación de los cuatro citados en la historia española del S.XX. Aunque, en este punto, sea preciso considerar la paulatina renuncia a los escenarios, vistas sus reglas, de Unamuno, Valle y Baroja, o la evolución conservadora para alcanzarlos, en el caso de Jacinto Benavente con eficaces resultados, en el de Azorín –que pronunció, en 1925, el discurso de bienvenida a la Real Academia de los hermanos Álvarez Quintero, exaltando su sentimentalismo rosa, tanta veces denostado por Valle y Baroja-, sin más alcance que el de contrarrestar su combativa e inteligente imagen anterior de tantos años...”

<sup>132</sup> EP,84 (1991), pp. 90-91. “Studio Hinderik constituye un caso peculiar de reincidencia y fidelidad de los programadores de esta muestra internacional de primavera... Su último espectáculo, Arenal, guarda una estrecha relación con los anteriores, en su concepción escénica (un espacio construido, convertido en imponente artillugio que, paulatinamente, se transforma en el verdadero protagonista del espectáculo), la utilización de los actores como discretas figuras o como acróbatas de un sofisticado circo... y coinciden, finalmente, en la ausencia del texto o, como en Arenal, en la utilización prácticamente accesorio de textos generalmente escritos por el propio Hinderik de Groot emitidos suavemente por altavoces, nunca en directo... Esos dos aspectos, la extrema sofisticación de la maquinaria escenográfica... y el planteamiento claro y desnudo de una metáfora escénica como principal motor del espectáculo, son lo esencial del trabajo teatral de Hinderik de Groot, y acaso la clave de su éxito...”

Son cada vez más las páginas dedicadas a lo alternativo en el *EP* -Círculo off, que dicen otros- o propuestas sin una clara intención comercial, que demandan, sin embargo, su cuota de mercado, la de un público fiel, ávido de programaciones distintas, y harto de dípticos imposibles, que rebosan erudición e intentan explicar el clásico de turno, y lo innovador de la propuesta. En el cuarto número del año se repasan los estrenos más destacados de este circuito, destacando la I Muestra de Teatro en Primavera, en la Sala Triángulo de Madrid, situada en el castizo barrio de Lavapiés.<sup>133</sup>

“...en palabras de Alfonso Pindado, el objetivo de esta muestra ha sido “promover el encuentro de diferentes compañías que tienen como característica común realizar un trabajo teatral independiente y de investigación, para así poder generar nuevos circuitos teatrales de apoyo a estos colectivos”. Es decir, dar un nuevo grito de alerta a los oídos casi siempre sordos de la Administración, al menos cuando se trata de apoyar “manifestaciones marginales” como ésta, con las que difícilmente puede marcarse algún tanto político... No ha siempre ha estado la Sala Olimpia, o la Margarita Xirgú o la platea del María Guerrero tan abarrotada de público como lo estuvo en esta ocasión la Triángulo....”<sup>133</sup>

En portada, encontramos el siguiente titular “No es peligroso asomarse al exterior”. Con esa excusa se hace un repaso de las no menos exitosas salidas de algunos profesionales de la escena española fuera de nuestras fronteras, y de la cartelera europea –costumbre en esta última etapa de *EP*-, de las que destacamos el esfuerzo del teatro independiente portugués –incluido por primera vez en este circuito europeo- por recuperar a uno de sus clásicos, Gil Vicente.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> EP,85 (1991), pp. 34-35. “... Calidad y factura en el espectáculo de la compañía organizadora, Norte y sur. Aunque inmerso de lleno en la actual línea de vanguardia que intenta fundir los diversos modos de entender el hecho escénico tal y como se han ido desarrollando durante las últimas tres décadas (texto sugerente, música, movimiento, imagen, plasticidad...), el director Alfonso Pindado huye como de la sarna, de los planteamientos meramente estéticos, ingrávidos, de papel cuché a los que desgraciadamente parece estarse acostumbrando nuestro medio teatral... Triángulo se ha lanzado a la caza y captura de un teatro moderno pero sólido, aéreo pero no volátil; un teatro, por encima de todo, no escapista, que aborde con valentía la multitud de desgarros interiores y exteriores a los que el hombre del siglo ya próximo está abocado.”

<sup>134</sup> EP,85 (1991), p. 94. ““Uno de los aspectos más curiosos del teatro portugués actual consiste en el hecho de que algunas de las experiencias más creativas, en lo que a la práctica de los grupos independientes se refiere, vienen reivindicando desde hace años la obra del primer gran dramaturgo lusitano: Gil Vicente...”

El número de septiembre-octubre se centra en el repaso a las diferentes citas veraniegas con los festivales más afamados dentro y fuera de nuestras fronteras, clásicos como Avignon, Almagro o Mérida, preñados de grandes presupuestos y espectáculos sólo concebidos para su presentación en los mismos, como aquellos formatos tan reconocidos como éstos, pero con una filosofía diferente. Sitges, por ejemplo, que inauguraba etapa temática, y una reestructuración en su organigrama principal.<sup>135</sup>

“A la XXIII Edición del Sitges Teatre International (STI) se le asignó este año un nuevo timonel. Después de Toni Cots, que de 1986 a 1990 había transformado el STI en el espacio europeo más sensible a las compañías en proceso de creación, dando a conocer al Théâtre Zíngaro antes de Avignon, y el Theatre de Radeau, Mark Tompkins, Sémola teatre, etc., ahora, y tal como lo ha decidido el Patronato del STI, es una institución –en este caso en el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona- la que se encarga de la organización del Festival a través de un comisario: Joan Castells, hombre de teatro y subdirector del instituto. Así, con voluntad de huir del modelo de Festival “Supermercado”, el Instituto desarrolló la edición del presente año (celebrada del 6 al 9 de junio), bajo el lema “el espacio escénico de la danza”, en homenaje al bailarín y coreógrafo Joan Magrinyà... Pensado como un Festival de pequeñas dimensiones, el STI programó un conjunto de quince espectáculos a los cuales hay que añadir las Improvisaciones para siete bailarines y cuatro músicos que, por el carácter casi privado de este encuentro en el Escorxador, propiciaron un clima excelente y unos buenos resultados...”<sup>135</sup>

Abre el último número del año Pérez Coterillo con el editorial “El destino de las revistas culturales”, que bien podría ser un cruel e involuntario augurio sobre el propio futuro de la revista -justo un año antes de su extinción definitiva-, o una última –e intencionada- reivindicación como servicio público.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> EP,86 (1991), p. 58-59. “... En el mismo lugar Toni Mira con Penjim Penjam y Gelabert- Azzopardi con Al llarg i, lample (A lo largo y a lo ancho) exploraron, cada uno con su estilo personal, el concepto de espacio. Bordeada por el mar, feudo de los modernistas, Sitges es en sí un magnífico decorado de teatro lleno de posibilidades.”

<sup>136</sup> EP,87 (1991), p. 1. “La desaparición de las revistas culturales pese a su carácter minoritario, a la limitación de su audiencia, a la escasez de sus recursos, a su especialización temática, crearía un vacío difícil de superar...”

Haciendo un recorrido por los editoriales de *EP* durante su último año -1992, año especialmente conmemorativo-, podemos observar como la aparente alegría que se celebra –paradójicamente- en la primera página del año,<sup>137</sup>

“Tiene, amable lector, en sus manos el primer número de esta revista editado en el 92, el que debiera ser para España el año de las luces; el que evoca, quinientos años después, el encontronazo –más que el encuentro- de las dos mitades de un mundo que se ignoraba a sí mismo. Permítanos desde sus primeras páginas pronunciar los mejores augurios, invocar los más placenteros deseos, conjurar los negros fantasmas de la destrucción y de la guerra que enterraron tantos sueños de civilización, de cultura y de progreso en el año que se fue. Y permítanos hacerlo en nombre de América...”<sup>137</sup>

va convirtiéndose ya en el segundo número en ese mal augurio que convoca los peores fantasmas, aquellos que hacen de la ilógica, el más poderoso criterio a la hora de la decisión.<sup>138</sup>

El cambio en la dirección del INAEM -un año antes-, vino acompañado de cambios en el organigrama e infraestructura del organismo. En esa evolución fue sacrificado *EP*, víctima de una muerte súbita, -o al menos así fue su anuncio- quizá refrendada en un despacho gris y taciturno, entre corbatas y cafés, al desaparecer la poca luz que iluminaba ya los grandes ventanales por donde se escapaba una tímida tarde invernal. El título del último editorial, “Decir adiós”<sup>139</sup>, es políticamente demasiado correcto, para ser consciente –como lo es en su desarrollo el texto del mismo- de tanta voluntad política mediocre en contra.

---

<sup>137</sup> EP,88 (1992), p. 1

<sup>138</sup> EP,89 (1992), p. 1. “No hemos más que entrar en el año de las maravillas –en la feria de los milagros- y ya puede pronosticarse, con los programas de los principales acontecimientos en la mano, una zozobra más lamentable que la de la nao Victoria: la exclusión del teatro latinoamericano de los grandes escenarios del 92. Aunque quién sabe, vistas las cosas, si lo que algunos ilusos teníamos por un objetivo lapidario, de los que no precisan discusión ni razonamiento, no era más que un supuesto sin base alguna en la cabeza de los programadores, que es tanto como decir sin soporte en los presupuestos ni en la realidad. Tal parece que lo que se esté conmemorando sea el encuentro del primer mundo consigo mismo, mientras Latinoamérica no pasa de un fondo de comparsas, sin derecho a texto, con ritmo de merengue y lamento de tango.”

<sup>139</sup> op. Cit, p. 2.

#### 4.4. Seguimientos.

Son innumerables -muchas puntuales- las firmas que colaboran en *EP* durante su trayectoria. Encontramos desde las más sobresalientes figuras teóricas de nuestro país, hasta aquellos laborantes destacados por el público y sus compañeros de profesión, que hacen en mayor o menor medida –y ocasiones-, colaboraciones en *EP*, pulsómetro de la actualidad, al que nadie podrá negar haber estado cerca de la escena, aunque los últimos giros editoriales, desdibujaran sus primeros propósitos. En esta última parte del estudio, se persigue “seguir” el rastro de las firmas más repetidas que glosan la andadura informativa y editorial de *EP*.

Moisés Pérez Coterillo -amén de director de la publicación, y principal valedor de sus páginas, y sus firmas- se convierte, con la perspectiva del tiempo en uno de sus más prolijos editorialistas. Encontramos 141 documentos asociados a su firma a lo largo de toda la historia de *EP*. Comparte la autoría de tres de ellos, con Ángel Collado el primero, titulado “Granada. El festival está servido”.<sup>140</sup> Con Alberto Fernández Torres el segundo, en un estudio pormenorizado de la situación del dramaturgo en España, con el título “Escribir en España. Quince y muchos más títulos de autor para una crónica de la transición”, e inserto en el Cuaderno de investigación correspondiente al mes de diciembre de 1985. El tercero, compartido con Daniel Sarasola, y titulado “Antonio Gala: El teatro debe ir de acuerdo con la vida”, en el número de noviembre y diciembre de 1992. Asimismo, encontramos un artículo dedicado a su figura, tras la obtención del Premio Simón Bolívar de Teatro en el año 1990, y que firma José Antonio Rial.<sup>141</sup>

Por la condición de jefe pluriempleado de Pérez Coterillo, podemos encontrar todo tipo de títulos que se corresponden con distintos y variados contenidos, y si intentamos dividir esa obra en bloques temáticos, de un lado, encontramos aquellos que, como

---

<sup>140</sup> *EP*, 8 (1984), p.6-7.

<sup>141</sup> *EP*, 79 (1990), p.91.



director de la publicación, intentan –en la medida de lo posible...- informar a los lectores de las distintas posiciones editoriales, objetivos a alcanzar, y líneas de investigación que se iban a seguir en los distintos momentos y vicisitudes por los que fue atravesando la revista. El primero de estos artículos, inserto en el primer número de la revista (verano 1983), y con el título de “Primer compromiso, la información”, sienta las bases y la ubicación de la nueva publicación dentro de los objetivos del Centro de Documentación Teatral, creado en tiempos del anterior régimen, pero con una voluntad renovada en el periodo democrático casi recién estrenado, que quería ordenar y democratizar la institución.<sup>142</sup>

“Desde hace tres meses el Centro de Documentación Teatral busca su nueva definición y un plan de trabajo que se traduzca en una dinámica comprometida y sincronizada con la vida teatral de la colectividad. Con una mano puesta en la realización de proyectos inaplazables y la otra en el diseño de un plan a más largo plazo, y con una clave: la información, como primer empeño, el CDT se marca su línea de actuación dentro del marco de una política teatral que tiene más de cirugía, de restauración, de saneamiento y de emergencia que de inservibles y deslumbrantes operaciones de prestigio...”<sup>142</sup>

En este primero número son tres los artículos que firma Pérez Coterillo -principal colaborador entonces de la revista- el segundo dedicado a la trayectoria de la compañía gallega Androido, y el tercero, reflejo del homenaje que en colaboración hicieron el CDT y el Festival de Mérida a la figura de Margarita Xirgú, en el cincuenta aniversario del estreno de “Medea” por la diva, dentro la programación del renombrado festival emeritense. Ese primer año de andadura de *EP* (1983) son cinco artículos más los que firma Pérez Coterillo, destacando el que glosa el estreno de Mata Hari -con Concha Velasco a la cabeza del reparto- deteniéndose en la ecléctica trayectoria de Marsillach, ya desde el título: “Marsillach: de Mata-Hari a los clásicos”.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> EP, 0 (1983), p.2-3.

<sup>143</sup> EP, 1 (1983), p.32. “No hay forma de convencerle. Cuando a Marsillach se le recuerdan sus grandes montajes... Tartufo”, o “Marat- Sade”, y se comparan con el, por otro lado rentabilísimo, “Yo me bajo en la próxima”... insiste en que se siente muy cómodo en lo que hace, que es cambiar sistemáticamente de fórmulas, “Lo que me incomoda es la repetición. Reconozco que quien pretenda hacer mi biografía va a encontrar un cierto mareo en los continuos saltos. Creo que eso me lleva a aceptar mi próxima aventura con los clásicos en un teatro nacional, y también a anunciar que estaré solo un año, el tiempo de ponerlo en marcha... he aceptado dirigir, aunque sé que voy a salir triturado una vez más”

En el año 1984 firma 19 artículos, que van desde el interesante primero dedicado a las nuevas corrientes, centrado en el trabajo de Guillermo Heras, pasando por los dedicados a acontecimientos importantes dentro del año teatral, como el Festival Internacional de Granada, o el de Manizales, para terminar el año con una contraportada ya sugerente desde el título (La ilusión del teatro), dedicado al último estreno de Strehler, “L’illusion”, de Corneille, en el Odeón de París. Con esa excusa de la maestría de Strehler en su nueva aventura, Coterillo deja párrafos memorables alrededor de las primarias y nobles intenciones del hecho teatral, o de los usos que Strehler hace del mismo.<sup>144</sup>

“...una secreta lección que quiere reconciliar a quienes trabajan en este viejo oficio de cómicos con el adulto, laico, escéptico, y tantas veces inasible espectador de este siglo. La certeza de que el teatro aún puede ser útil al hombre, acaso insustituible, para entenderse a sí mismo, para navegar en sus contradicciones y en sus dudas. El hombre utiliza el teatro para hacer una demostración poética y esclarecedora de la relatividad de los vínculos y de los sentimientos de los protagonistas de las escenas del mundo, donde se representa la aventura humana...”<sup>144</sup>

Al año siguiente, 1985, firma otros veinte artículos, incluyéndose aquí también la colaboración en uno de los Cuadernos de investigación teatral -que se iniciaban con el año, y en los que seguirá participando con asiduidad- dedicado al oficio del dramaturgo, en el que comparte el anteriormente mencionado artículo con Alberto Fernández Torres,<sup>145</sup> y el seguimiento de las mesas redondas que se celebraron con

---

<sup>144</sup> EP, 15 (1984), p.48.

<sup>145</sup> EP, Cuadernos, 9 (1985), p.3. “Hacer la crónica teatral de la transición sobre la base de los títulos de autores españoles vivos, estrenados entre 1975 y 1985, es solo contar una parte de la historia, porque han existido distintas formas de entender el ejercicio de la escritura teatral en y sobre el presente, por parte, sobre todo, de los grupos y colectivos independientes... Otros han tratado de incidir sobre el presente, basados en autores clásicos o contemporáneos, españoles o extranjeros. Pero no cabe duda de que los autores que han compartido este tramo de la vida española han tratado a su manera, de comunicar a sus conciudadanos un mensaje que ha encontrado serias dificultades para expresarse. En los primeros momentos de este periodo porque persistía la vigilancia censorial, aunque atenuada, del pasado régimen hasta la proclamación de la Constitución. Andando los años porque la propia complejidad de la producción teatral española, donde convivían un teatro estatal, una empresa privada de ánimo lucrativo y un corriente integrada por grupos denominados “independientes”, hacía poco viable la figura del escritor como motor inmóvil del hecho teatral.”

objeto del cuaderno. Son dieciséis los artículos de su puño y letra en 1986, terminando la serie con “América descubre Cádiz. Desembarco en Cádiz”, dedicado a la primera edición del Festival Iberoamericano de Cádiz. En él, Pérez Coterillo mediante el análisis de su excelente programación, celebra la antigua necesidad de un foro idóneo para el desarrollo de esa vieja y compartida identidad, del que el Festival Gaditano tenía la intención de ser sede, por sobradas razones históricas que lo justificaban. Y no en vano, este encuentro se ha convertido en uno de los más autorizados de todos los que unen las dos orillas teatrales.<sup>146</sup>

En el año 1987, son veintidós los artículos que firma Pérez Coterillo, dedicando dos de ellos a la tarea de recuperación de la memoria histórica –teatral, en este caso- reciente, haciéndose eco del estreno de “Ay, Carmela”, de Sanchís Sinisterra, coprotagonizado por Verónica Forqué y José Luís Gómez, que también dirigía la versión.<sup>147</sup>

Asimismo, dedica una entrevista a José Luís Gómez, empresario, actor y director del proyecto, donde se explican las razones y motivos de la elección del texto, la relación con Sanchís, “marginal de vocación”, y la aventura empresarial que entrañaba el proyecto<sup>148</sup>. Son nueve artículos los que firma en 1988, ocho en 1989, catorce en 1990, trece en 1991 y doce en 1992. En el último, insiste en un tema ya tratado que con la perspectiva de las siete primeras ediciones, ya había conseguido salir del status de gran promesa, y crecía maravillosamente edición a edición, convirtiendo a Cádiz en la escenografía perfecta del evento.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> EP, Cuadernos, 19 (1986), p.4-7

<sup>147</sup> EP, 51 (1987), p.3. “Cuenta el autor en la nota del programa de mano, que en contra de las apariencias, ¡Ay, Carmela!, “no es una obra sobre la guerra civil española”, aunque la acción transcurra en Belchite en los primeros días de marzo de 1938, cuando el ejército franquista consigue romper el último reducto de defensa de la población, en la que resistieron hasta el final y murieron en su defensa los miembros de la XV Brigada Internacional...”

<sup>148</sup> EP, 51 (1987), p.5-7. “... La tercera razón, que a mí me pareció muy importante, es, como te he contado, que en esta obra se dan la mano lo vulgar y lo sublime, porque en muy pocas obras uno puede oír hablar de teta, culo. Morcilla, mear, peder...”

<sup>149</sup> EP, 81 (1992), p.5. “Cádiz presta al Festival Iberoamericano una escenografía fantástica. Una cremallera marina que corre en el mismo sentido del Malecón habanero o de la Rambla de Montevideo. Y un galimatías de tronerías y terrazas, como en Cartagena de Indias, para ver en torno el ir y venir de las mareas y los barcos. No hay ciudad más americana, tan metida mar adentro, con la brisa salada bailándole en los miradores de las plazas y los balcones en estado de levitación vegetal...”

Podemos concluir diciendo que el trabajo al frente de *EP* de Pérez Coterillo, derrochó constancia y entrega, y que su firma, siempre acreditada y documentada, no dejó de asomarse a las páginas de *EP*, con rigor, y las dosis suficientes de ironía.

Antonio Fernández Lera –con 201 documentos asociados a su firma-, se mantiene fiel y constante a lo largo de toda la vida de *EP*. Comienza su colaboración en el verano de 1984, con un artículo que glosa la nueva cita con el clásico festival emiritense, principal argumento también en portada.<sup>150</sup>

“Se trata de un milagro caliginoso y reverberante que sucede todos los veranos. La brisa salina del mediterráneo empuja su resaca de leyendas hasta esta playa lunar, en plena Extremadura. Y desde la Mérida romana, que fue reposo de guerreros victoriosos, y con la luna por notario de siglos, el cortejo de los mitos vuelve a poblar aquel recinto de magia... Suspendido en las gradas milenarias un público nuevo, pero que se diría heredero de una patria común y lejana, asiste con fervor de creyente a la laica maravilla. Y Mérida cumple puntualmente de esta manera, su rito ancestral, renovado hace ahora cincuenta y un años en el gesto, la entraña y el talento de un gran, inolvidable actriz, Margarita Xirgú.”<sup>150</sup>

Son quince artículos más los que firma ese primer año (1984) de colaboración con *EP*. De entre ellos, destacar la reflexión que alrededor del estreno español -que reabre el castizo teatro Alcázar de Madrid, tras el infortunado incendio de la discoteca Alcalá 20- de “Al derecho y al revés” -acertada traducción de *Noises off* (Ruidos fuera), de Michael Frayn- hace acerca del teatro comercial y su buen sentido del humor, ese que le permite parodiarse a sí mismo.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> EP, 10/11 (1984), p.7-10

<sup>151</sup> EP, 15 (1984), p.28. “Una comedia de enredo normal y corriente, para un público normal y corriente que sólo busca en el teatro la risa fácil... Pero qué bien si el teatro comercial anduviera más a menudo por estos derroteros. Al derecho y al revés, no llega a ser ¡¡la comedia más divertida en la historia del teatro!! que anuncian los programas de mano, pero sí podría titularse: “O cuando el teatro comercial se ríe de sí mismo” subtítulo que no pretende ser peyorativo, pues el encanto y la fuerza de esta obrita residen precisamente en ese desmenuzamiento gracioso de la comedia manida y archisabida, en esa irrupción de los chismes, cotilleos y ridículos dramas cotidianos de los actores que interpretan la comedia *Desnuda se te ve más*, que no saben su papel horas antes del estreno, pero conocen al dedillo las pequeñas miserias de sus compañeros y se ven arrastrados unos por otros a sacarlas al escenario sin que se sepa, finalmente, quien empezó, pero también sin que nadie pueda o quiera poner fin a la marea creciente de hilarantes desatinos en la que se convierte la segunda mitad del espectáculo. Esos actores, al dejarse llevar por sus pobres y mezquinas pasiones de actores de vodevil...demuestran que las comedias manidas y archisabidas pueden ser más divertidas cuando se cuentan al revés...”

Angelina Guerrero de Bobadilla, pasa por ser la firma más repetida en las páginas de *EP*. Su colaboración será en la sección de nuevas publicaciones -libros y revistas-, número a número, desde el primer número y hasta septiembre de 1987. Se le dedica en este estudio -por obvias razones- un pormenorizado inventario de su colaboración.

Juan Carlos Arce, es otra de las firmas constantes en la primera mitad de historia de *EP*. Cincuenta y tres son los artículos que firma. Su colaboración, variada y rigurosa, se mantuvo puntualmente hasta abril de 1988, fecha de su último artículo<sup>152</sup>, relativo al estreno en Madrid por la compañía de Pedro Osinaga de “Ahora sí puedo, cariño” de Ray Cooney. De su trayectoria en *EP*, podemos deducir, que no menosprecia ningún tipo de teatro, ni de opinión respecto al mismo, haciendo un recorrido por figuras y acontecimientos comerciales, así como aquellos esfuerzos menos mercenarios, inmersos en la renovación formal y estilística. De entre todos, podemos destacar el que dedica a la figura del neoyorkino Sam Shepard,<sup>153</sup>

“Sam Shepard ha desarrollado una labor de grandísima aceptación popular en varios terrenos creativos. Como músico ha tocado habitualmente con los “Holy Modal Rounders”. Como guionista cinematográfico –aparte de su anónima labor como escritor de plantilla de Hollywood- destacan los guiones de París, Texas, de Win Wenders, premiada con la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1984, y Zarbriskie point, de M. Antonioni. También ha trabajado como actor en, entre otras, Elegidos para la gloria, de P. Kaufman..”<sup>153</sup>

polifacético donde los haya, con motivo del estreno en Madrid de su –entonces- reciente éxito en la cartelera de Nueva York, “Loco amor” (Fool for love).

Juanjo Guerenabarrena firma exactamente cien veces a lo largo de la historia de *EP*. Se incorpora a sus páginas en febrero de 1986, y seguirá colaborando hasta el último número de la revista, convirtiéndose en la última época en uno de sus más prolíficos

---

<sup>152</sup> *EP*, 55 (1988), p.44, Ray Cooney-Osinaga: el éxito a fuerza de la costumbre

<sup>153</sup> *EP*, 27 (1985), p.25. “...Por su interpretación en esta película fue finalista al Oscar al mejor actor secundario. Ha publicado varios libros de relatos y desde 1964 ha desarrollado una prolífica carrera de autor dramático.... Con *La turista* obtiene en 1967 el premio Obie y con *Burned child* gana en 1979 el Pulitzer. Actualmente prepara la versión cinematográfica de Fool for love, en la que intervendrá el propio Sam Shepard como actor, bajo la dirección de Robert Altman.”

colaboradores, firmando hasta cinco artículos en algún número.<sup>154</sup>

Alberto Fernández Torres empieza su colaboración en 1984, compartiendo la autoría en una primera época con José María Sulleiro, coautoría que retomarán puntualmente en la última época<sup>155</sup>. Sulleiro, más inconstante en su colaboración que también se alargará hasta el final de *EP*, firma 24 artículos en total, por los 87 artículos que jalonan la colaboración de Fernández Torres.

José Antonio Rial, se convierte en el vínculo del pulso y la actualidad del teatro iberoamericano y sus conexiones con el patrio en las páginas de *EP*. Firma cuarenta y cuatro artículos, más tres dedicados a diferentes facetas de su figura.<sup>156</sup> Siempre centrándose en la cartelera venezolana -de la que era más que protagonista, se podría hacer un seguimiento bastante exhaustivo de la misma con lo publicado por Rial en el *EP*- pero dedicando igualmente magníficos artículos a aquellos eventos sobresalientes en todo el continente, así como a figuras igualmente sobresalientes del panorama iberoamericano.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> *EP*, 89 (1992).

<sup>155</sup> *EP*, 86 (1991), pp. 68-81, “Retrato robot del espectador teatral”; 84 (1991), pp.58-81, “Teatro y publicidad: Informe para ciegos”.

<sup>156</sup> *EP*, 25 (1985), p.7; 39 (1986), p.60; 41 (1987), pp.41-42.

<sup>157</sup> *EP*, 34-35 (1986), p.85. “Uno de los acontecimientos teatrales de esta primavera caraqueña, muy caliente y lluviosa, ha sido el Festival de Directores para el Nuevo Teatro ... De lo presentado hasta ahora, *Comala*, versión libre de la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo, es lo más destacado... La novela de Rulfo fue adaptada a la escena por el mismo director, y lo mejor del intento fue el dispositivo escénico, obra de Cosme Cortázar con el propio Uribe. Entre ambos, hicieron de *Comala* un ámbito misterioso, armado en torno a tres puertas con sus marcos, siniestras, sugeridoras de cualquier dramática salida o entrada... Candelas, un bracero con su indio que fuma y ensalma barajas, más los personajes, los deudos de Pedro Páramo, los habitantes vivos y muertos, animan lentamente, a un ritmo angustioso, ese pueblo gris-pardo desfalleciente... La pieza estremece por su deshumanizado realismo.”

#### 4.5. Revistas del mundo, sección particular en EP.

En las páginas de *EP* se abre una sección algo más que interesante, que bebe de ese altruista espíritu de colaboración editorial, muy en la línea institucional y de servicio público de su nacimiento -ignorando las más básicas leyes de la competencia empresarial en el sector-, y que gana peso específico con el paso del tiempo. Con el nombre general de Revistas, se incluyen en la misma –generalmente- la publicación gratuita de los contenidos más destacados de otras publicaciones especializadas patrias -coetáneas a *EP*-, como interesantes referencias internacionales como la que abre en su primer número.

Angelina Guerrero de Bobadilla será la primera firma responsable de la sección, que en una primera etapa compartirá espacio con la de Libros, donde se recogían las novedades editoriales más destacadas, estudios teóricos contemporáneos, como textos dramáticos -reediciones clásicas o piezas contemporáneas de autores de la época. Será en febrero de 1987, cuando se haga cargo de la sección Carlos Espinosa Domínguez, articulista algo más que esporádico en las páginas de *EP* hasta la fecha, que conseguirá impulsar definitivamente la dimensión internacional de la sección, realizando un trabajo de documentación mucho más completo y diversificado que su antecesora en el puesto. Finalmente -y desde febrero de 1989- será Antonio Fernández Lera quien –tras el magnífico estudio titulado “Revistas del mundo. Informe”<sup>158</sup> publicado el mes anterior- se mantendrá al frente hasta el final de los días de *EP*.

Son numerosos los artículos que dedica *EP* a lo largo de su trayectoria al universo -siempre deficitario y marginal- de las revistas, normalmente sólo entendidas por *EP* –quizá por corporativismo de género- en su dimensión de publicaciones especializadas, sin atender a otro tipo de publicaciones con contenidos, sino específicamente teatrales, si con la suficiente repercusión como para haber ocupado alguna mención entre sus páginas. Dicho esto, es de agradecer que una publicación se esfuerce en ofrecer una

---

<sup>158</sup> EP,64 (1989), pp. 53-67, Revistas del mundo. Informe. Antonio Fernández Lera.

imagen -y una preocupación- global por el sector con la mayor rigurosidad, ofreciendo paulatinamente un mayor espacio y dedicación a una sección llamada al fracaso absoluto, fuera de aquellos investigadores que, con el devenir del tiempo, se esforzaran en valorar este hecho.

Cronológicamente, son dos los artículos que, creciendo igualmente en importancia y páginas, se ocupan y preocupan de esta cuestión. El primero de ellos, que firma Pérez Coterillo, se hace eco de la primera reunión a nivel internacional que pretende federalizar en una institución coordinada, a todas aquellas publicaciones especializadas interesadas del mundo, iniciativa que parte de los responsables de la italiana Sipario.<sup>159</sup>

“Hace unas semanas se ha celebrado en Taormina (Italia) el I Encuentro de Internacional de Revistas de Teatro, al que acudieron publicaciones de 21 países. La iniciativa del encuentro fue de Sicario, la revista italiana que desde 1946 viene completando una crónica ininterrumpida de la vida teatral en su país y en el mundo y que se encuentra entre las más veteranas publicaciones de Europa... El más importante de los acuerdos establecidos entre las publicaciones asistentes fue impulsar la creación de una “liga”, una federación internacional de revistas de teatro, como fórmula que facilite una red de colaboración que sea capaz de terminar con el aislamiento actual...”<sup>159</sup>

Acertadamente, concluye Pérez Coterillo -algo más que buen conocedor de la problemática- cuales son las coordinadas empresariales y científicas entre las que se debaten los que hacen de esa su labor cotidiana, siempre a caballo entre futuribles y nobles objetivos y aquellos otros más inmediatos que no entienden mucho más allá de las leyes más básicas de cualquier mercado.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> EP,56 (1988), p. 3

<sup>160</sup> EP,56 (1988), p. 3. ““Gran parte de las revistas de teatro viven en una contradicción difícil de resolver. Por un lado, su escasa capacidad empresarial o sus limitados presupuestos reducen su margen de acción a sectores minoritarios dentro del ya reducido terreno del teatro, pero, por otro, su trabajo continuado constituye el más permanente testimonio de la escena de un país, de forma que con el paso del tiempo una publicación teatral se convierte en memoria imprescindible para cualquier análisis o reflexión seria que se pretenda....”.. La propia selección de los temas y su tratamiento anticipan la valoración que separa lo permanente de lo pasajero; rescatan y ponen en valor determinados fenómenos maltratados por la crítica superficial o desasistidos del público y casi siempre permiten rastrear los antecedentes y la gestación de aquellos acontecimientos que en un momento dado se revelan deslumbrantes.”



El magnífico informe que firma Antonio Fernández Lera, no tiene desperdicio ya desde su primer acercamiento contextualizador, que nos remite al hecho que le dio vida, ese primer encuentro internacional, que ya veía –solo meses después- sus primeros frutos.<sup>161</sup>

“El presente informe –solo relativamente exhaustivo- incluye referencias a un total de 116 publicaciones periódicas (mensuales o trimestrales en su mayoría) que, en un total de 32 países de todo el mundo, se dedican a informar, debatir o reflexionar sobre las actividades teatrales... cuando se celebró en Taormina la I Conferencia Internacional de Periodismo Teatral, a la que asistieron representantes de 21 revistas: Teatro, de Argentina, New Theater Australia, de la gran isla, Teatro y Teatro Straniero de la República Popular China (dos publicaciones de las ue solo hemos podido encontrar referencia en la lista de asistentes a Taormina) Theatre / Public y Theatre en Europe de Francia, Theater Heute, de la RFA, Plays internacional y New Theatre Quartely, de Gran Bretaña, Bamah, de Israel, Sipario, de Italia, Scena de Yugoslavia, Teatr, de Polonia, Teatral, de Rumanía, El público de España, Entré, de Suecia, Musik and Theatre, de Suiza, Teatr, de al URSS, y, por último American Theatre, Theatre Journal y Theater, de los Estados Unidos. Fruto de aquella conferencia es un borrador de documento fundacional de la LIRT (Liga Internacional de Revistas Teatrales), entre cuyos objetivos figura “contribuir a la formación, desarrollo y fortalecimiento de una cultura teatral nacional e internacional a disposición de instituciones, centros de investigación, estudiosos, universidades, instituciones culturales internacionales e individuos que en el futuro puedan tener necesidad de información, documentos, artículos y noticias resultantes de las diversas actividades emprendidas por las publicaciones que integran la LIRT.”<sup>161</sup>

Seguidamente, hace un desglose pormenorizado de todas aquellas publicaciones que, a un lado y otro del atlántico, ofrecen cualquier tipo de información teatral, desde la meramente informativa a aquellas especializadas –se citan, por ejemplo, publicaciones universitarias americanas- que siguen la pista al presente teatral de su objeto, sea éste la realidad del momento, o alguno específico demandado por su carácter científico.

Se consignan a continuación, todos los titulares que la citada sección tuvo a lo largo de los diez años de existencia editorial de *EP*, con pequeñas pausas en su publicación, generalmente coincidentes con los números de los períodos estivales, como con los cambios producidos en la titularidad de la misma.

---

<sup>161</sup> EP,64 (1989), p. 53.

Nº	Títular	Año	Mes	Páginas
1	Intercambio de publicaciones teatrales entre España y América Latina	1983	Verano	21
1	Pipirijaina, nº 26 y 27	1983	Verano	22
1	Primer Acto, nº198	1983	Verano	22
2	Antzerti Berezia, nº 3	1983	Octubre	27
2	Documents nº1	1983	Octubre	27
2	Estudis Escenics, nº22	1983	Octubre	27
3	Cómicos	1983	Noviembre	29
3	Primer Acto, n 199-200	1983	Noviembre	29
3	Teatre Principal. Bolletí informatiu nº4	1983	Noviembre	29
4	Estudis Escenics, nº 23	1983	Diciembre	29
5	Boletín de Información Teatral da Escola Dramática Galega	1984	Enero	40
5	Periódico del mercado	1984	Enero	40
6	Estreno (Cuadernos de Teatro Español contemporáneo), vol. IX, nº 2	1984	Febrero	41
6	Estreno (Cuadernos de Teatro Español contemporáneo), vol. X, nº 1	1984	Febrero	41
7	Antzerti, nº 5	1984	Marzo	39
7	Primer Acto, nº 201,  El exilio español	1984	Marzo	39
8	Teatra, nº 2	1984	Abril	45
9	Antzerti Berezia, nº 6	1984	Mayo	40
10	RE. Theatre de l, Europe, nº2	1984	Junio	42
12	Escénica, nº 8	1984	Septiembre	43

12	Información Celcit	1984	Septiembre	43
12	L'avat escena théâtre, nº 749	1984	Septiembre	43
12	Caderno do espectáculo, nº 5	1984	Septiembre	43
12	RE. Theatre d l, Europe, nº 3	1984	Septiembre	43
15	Quehacer teatral, nº 2	1984	Diciembre	45
16	Acte, nº 1, Magazine	1985	Enero	58
16	Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo	1985	Enero	58
17	Primer Acto, nº 203-204	1985	Febrero	58
19	Ínsula, número especial de teatro	1985	Abril	60
20	Estudics Escénics, nº 26	1985	Mayo	58
21	Primer Acto, nº 205-206	1985	Junio	67
28	Estreno, Cuadernos de Teatro Español contemporáneo	1986	Enero	61
28	Primer Acto, nº 208	1986	Enero	61
31	Primer Acto, nº 210-211	1986	Abril	58
31	Teatra, nº 5	1986	Abril	58
33	Escénica, nº 11-12	1986	Junio	61
33	Estudis Escénics, nº 27	1986	Junio	61
34	Tablas, nº 4	1986	Julio-Agosto	109
35	Estreno, Vol. XII, nº 2	1986	Septiembre	61
35	L, art du theatre	1986	Septiembre	61
35	Primer Acto, nº213	1986	Septiembre	61
36	Gestos, nº 1	1986	Octubre	58
36	Primer Acto, nº 214	1986	Octubre	58
36	Tablas, nº 5	1986	Octubre	58

37	Biblioteca Teatrale, n° 1	1986	Noviembre	61
37	Txakinot, n°2	1986	Noviembre	61
38	Burattini, n° 8	1986	Diciembre	61
38	Primer Acto, n° 215	1986	Diciembre	61
38	Cuaderni di teatro. Pirandello	1987	Enero	69
40	Apuntes. Cuadernos de música y teatro. Inacen. Theater der zeit. Alternatives Teatrales	1987	Marzo	68-69
41	Nederlans theater. Toneel Theatraal. Theater and dance from the Nederland. Estreno. Información Celcit	1987	Abril	68-69
42	Primer Acto. Espacio de crítica e investigación teatral. Latin American Theatre Review.	1987	Mayo	72
43	Quaderni di teatro. Hungarian Theater-Hungarian Drama. L, art du theatre. Documents. Actuemos.	1987	Junio	68-69
44	Theater Heute. Literatura chilena. Articles. Conjunto.	1987	Julio-Agosto	116-117
45	Repertorio. Teatruniversitario. Théâtre en Europe	1987	Septiembre	69
46	Diógenes. Espacio de crítica e investigación teatral. Theater Heute. Scena.	1987	Octubre	69
47	Theater der zeit. Acción. Estaferia. La tramoia. Le cargo.	1987	Noviembre	67
48	Art teatral. Jeu. Theater Zeit Schrift. Sipario. Theater Heute.	1987	Diciembre	67
49	Primer Acto. Boletín. La bicicleta. El teatro soviético. Szene Schweiz. Buffoneries.	1988	Enero	67
50	Apuntes. Anthropol. Theater three. Telón abierto. Artes escénicas. Repertorio.	1988	Febrero	67
51	Primer Acto. Drama. Europe. Alternativas Teatrales. Articles.	1988	Marzo	66-67
52	Theater Heute. Les auteurs dans le theatre européen du XX siecle. Jeu. Cuadernos de	1988	Abril	66-67

	investigación.			
53	Sicario. Conjunto. Tablas. L, art du theatre. Discurso. Theatre en Europe.	1988	Mayo	67
54	Reseña. Bamah. Swedish theatre suedois. Theatre	1988	Junio	67
55	Estudics escénics. Repertorio. Théâtre / Public. Alternatives teatrales. Jeu.	1988	Julio-Agosto	115
56	Primer Acto. Tinto. Boletín. Théâtre en Europe. Théâtre / Public. Colectivo. Ictus. Informa. Casateatro	1988	Septiembre	67
57	Actuemos. Conjunto. Latin América Theatre Review. Primer Acto. Teatro. Tablas.	1988	Octubre	60-61
58	The drama review. Performing arts. Théâtre / Public. Pour la dense. Théâtre en europe. Sicario. Apuntes	1988	Noviembre	68
59	Cuadernos de teatro clásico. Scapino. Ictus informa. Repertorio	1988	Diciembre	67
61	Theater Heute, Theater der zeit, Sicario. Teatro en Europa. Review. Drama. Théâtre / Public. Jeu / Cahiers de Théâtre.	1989	Febrero	66-67
62	El teatro soviético. SBAT / Revista de teatro. Musik and Theater. Theater Heute. Theater der zeit.	1989	Marzo	67
63	Estudis Escenics. Performing Arts Journal. Primer Acto. Entreacte. Theater Heute. Théâtre en Europa. Teatra.	1989	Abril	65-66
64	Théâtre / Public. Two and Two. Articles. Theater Heute. Theater der zeit. Musik and theater. Jeu cahiers de Théâtre	1989	Mayo	62-63
65	Théâtre / Public. Theater Heute. Theater der zeit. Musik and theater. Teatro. Primer Acto.	1989	Junio	66-67
66	Tablas. Conjunto. Cuadernos de teatro clásico. Entreacte. Two and two. Teatro in Europa.	1989	Julio-agosto	115
67	El teatro soviético. Jornal de Artes Cénicas. Primer Acto. Actores. Luz de ensayo. Cahiers theatre Louvain. Théâtre / Public.	1989	Septiembre	67

68	La escena latinoamericana. Luz de ensayo. Cadernos do teatro latinoamericano. Gestos.	1989	Octubre	59-60
69	Escena. Theater Heute. Theater der zeit. Apuntes / Teatro. La escena latinoamericana. Conjunto. Ariel.	1989	Noviembre	67
70	Primer Acto. Escena. Actores. Entreacte. Materi-Lerileró. Alternatives Teatrales. Two and Two. Cahier du théâtre.	1989	Diciembre	75
71	New Theater quartely. The drama review. Acteurs. Scena. Cahier Théâtre Louvain. Ariel. Escena. Pausa. Entreacte.	1990	Enero-febrero	151-152
72	Teatro en Europa. The drama Review. Theater Heute. Mo (u) vements. El teatro soviético. Pour la danse.	1990	Marzo-abril	145-146
73	Escena. Puck. Primer Acto. Malic. ADE. Entreacte. Theater der zeit. Actualité de la scénographie.	1990	Mayo-junio	138-139
74	New Theater Quartely. Cahiers de théâtre. Jeu. Tramoya. Primer Acto. Théâtre / Public. Cahier Théâtre Louvain	1990	Julio-agosto	136-137
75	Trece revistas iberoamericanas. Espacio. Actuaemos. Tablas. Apuntes. Conjunto. Latin American Theatre Review. Máscara	1990	Septiembre-octubre	146-147
76	Theater Heute. Primer Acto. Performing Arts. Cahier du théâtre / Jeu. Artivles-Mouvements. Etcetera. De Scene.	1990	Noviembre-diciembre	148-149
77	Euromaske. Sipario. Théâtre / Public. Theater Heute. Escena. Gestus. Palco. Estreno. Primer Acto. Teatra. Estudios escénics. Fases	1991	Enero-febrero	163-164
79	Le magazine. Théâtre / Public. Le public. Actualité de la scenografie. Escénica. Gaceta. Gestos. Acotaciones. Cuadernos	1991	Mayo-junio	132-133
80	Conjunto. Espacio de crítica e investigación teatral. Gestus. La escena latinoamericana. Escena. Repertorio. Latín.	1991	Julio-agosto	104-105
81	Teatr. Perfoming arts. Alternatives teatrales. Théâtre / Public. Cahier du théâtre / Jeu. Theater Heute. Articles.	1991	Septiembre-octubre	142-143

82	Primer Acto. Théâtre / Public. Máscara. Conjunto. Apuntes. Latin American Theatre Review. Gestos. Tramoya. ADE	1991	Noviembre-diciembre	146-147
83	Alternatives teatrales. Theater Heute. Actualité du la scenographie. Le théâtre en Pologne / The theatre in Polland.	1992	Enero-febrero	126-127
84	Puck. Malic. Primer Acto. El urogallo. Teatro Celcit. Théâtre / Public. Sipario. Performing Arts journal. New Theatre	1992	Marzo-abril	136-137
85	Teatro en Europa. Anthopos. Primer Acto. Sipario. Butlletí Associació d'espectadors del Teatre Lliure. Tramoya. Gestus.	1992	Mayo-junio	138-139
86	Sipario. Primer Acto. Cahiers de Théâtre Jeu. Latin América theatre Review. Estreno. Escena. Quiropterus. Études	1992	Julio-agosto	100-101
88	Pausa. Actores. ADE. Entreacte. Latin American Theatre Review. Gestos. Máscara. Escénica. New Theater Quartely.	1992	Noviembre-diciembre	140-141

## 5. PRIMER ACTO. 1992-2003. Editoriales

*En el oficio de actor, el éxito o el fracaso suelen venir muy acompañados de la casualidad.*

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ



La revista *Primer Acto*, se ha convertido por méritos propios en la publicación teatral de referencia que ha sobrevivido íntegramente a todos los vaivenes políticos durante más de medio siglo, todo un hito en la historia editorial española. El primer número -abril de 1957- lo firmaba el siguiente consejo de redacción: José López Rubio, Alfonso Sastre, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach; Redactor Jefe, Ramón Nieto, Subdirector, José Monleón, Director, José Ángel Ezcurra, una nómina de lo más granado del teatro español del último medio siglo, que igualmente se convirtieron en firmas de referencia por su trayectoria profesional en sus diferentes facetas escénicas.

Ya desde este primer número se ofrece una suscripción anual al precio de 220 ptas, semestral a 115 pesetas, o trimestral a 60 de las antiguas pesetas, un esfuerzo inicial encomiable en aras de conseguir las mayores posibilidades de supervivencia editorial posibles.

Un recorrido por sus editoriales más significativos durante las dos últimas décadas que abarca nuestro estudio nos dará una imagen de su línea editorial, avalada por sus años de trayectoria, y su liderazgo real en el panorama español de publicaciones periódicas durante los años citados. En este primer número el editorial, y a modo de presentación, José López Rubio, describe con irónica humildad en "Ensayo general", las lógicas dificultades, cambios y prisas de la edición de este primer número. Compara el proceso y las sensaciones a las que culminan en un "Ensayo general con todo" en el montaje de cualquier compañía al uso, para terminar siendo premonitorio en los deseos de longevidad que igualmente se esperan de cualquier estreno.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Primer Acto, 1 (1957), p. 1. "Resulta como un ensayo general, con casi todo, y hasta su segundo número, no es realidad lo que se había pensado. Y, por fortuna, entre el primer número y el segundo caben esas opiniones, esos consejos que nunca faltan en los ensayos generales y que tanto benefician, si se atienden con buen juicio, la larga vida que se espera... El primer número de una revista no suele corresponder, como debiera, en justa proporción, a la primera representación de una obra de teatro, sino más bien a lo que se denomina en el orden del día de la tablilla "Ensayo general con todo"... El primer número de una revista tiene mucho de todo esto. Suele ser, y no, lo que se ha querido que sea. Dispone de más espacio para su preparación y cuidado que los números sucesivos, encadenados a fechas, y, sin embargo, viene a resultar apresurado e incompleto, porque mucho de lo que se preparó con sosiego perdió su hora y su oportunidad, porque algo no llegó a tiempo y hubo que apresurar su sustitución..."

En el verano de 1975, la revista *Primer Acto* desaparece en una primera época. Aunque no pueda desprenderse este primer final del editorial de este postrero número trimensual y extraordinario, si se vierten sin matices las quejas que la llenaban de dificultades mayores y menores a la hora de su publicación.<sup>2</sup>

" Los lectores conocen bien las innumerables crisis económicas que nuestra revista ha padecido a lo largo de sus diecinueve años de vida. Si hemos llegado hasta hoy, sobreviviendo a disensiones de todo tipo, a la falta de ayudas y subvenciones de tipo oficial, al desinterés general de la profesión que va por caminos distantes a los que se propugnan desde estas páginas, se debe, ante todo, a la gente que en las diversas etapas de primer acto dedicó muchas horas para que la revista saliese adelante, colaboradores que dieron mucho a cambio de ninguna o escasa compensación económica..."<sup>2</sup>

Objetivamente, las razones que vieron nacer *Primer Acto*, se debilitaban, toda vez que se había convertido en la versión teatral contraoficial de la época que se extinguía, y se dedicaba a introducir y difundir aquellos contenidos que obviaban por diferentes miedos la mayoría de los integrantes de la escena y la prensa -especializada o general- española.

Relativamente estabilizado el nuevo contexto en una transición democrática con muchas dificultades, pero recuperadas las más básicas libertades, será en diciembre de 1979 cuando el número 182 de *Primer Acto* vea la luz, dando inicio a una segunda época que sobrevive hasta nuestros días. Cambio de diseño que se corresponde con otro libro de estilo y otra filosofía.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Primer Acto, 179-180-181 (1975), p. 4. "...Una de estas agudas crisis económicas se planteó después de la salida del número 178 en el que publicamos *La lozana andaluza*, de Alberti... al salir a la calle este número extraordinario queremos repetir lo que Monleón escribía en estas mismas páginas al aparecer el número 100-101, "No sé si llegaremos o no al número 200. A veces los problemas son tales, tan complejos, que cuesta superar las depresiones personales para seguir haciendo la revista. Económicamente también se trata de una larga agonía; una agonía aceptada como estado normal, pero difícilmente soportable..."

<sup>3</sup> Primer Acto, 182 (1979), p. 4. "... Así es que, poco a poco, fue madurando la idea de volver. Nos planteamos Primer Acto como una serie de cuadernos de investigación, de fortalecimiento teórico, de renuncia a las respuestas compulsivas y aún al lenguaje que forjamos un su día ante la dictadura... Si bien somos conscientes de que entre la intención y el estilo hay siempre un periodo de rodaje que, como cuadernos de investigación, nos falta. Evitar la aridez de las publicaciones académicas y, a la vez, profundizar en la investigación teatral, supone alcanzar un delicado equilibrio que quizá nos cueste algunos números. La revista la concebimos para las gentes de teatro -de España y de América Latina, sin abandonar la posibilidad de llegar a ciertos sectores portugueses-, en el sentido más rico del término. Con ellas quisiéramos compartir la necesidad de afrontar el hecho teatral en toda su dimensión de compromiso y de estética, analizando a fondo la poética de sus distintos componentes."

Con la lógica anarquía de una revista que se renueva e intenta introducirse otra vez en el mundo editorial, dentro del no menos convulso contexto político y social, sus números democráticos adolecen en una primera época de una periodicidad concreta, variando enormemente sus contenidos dependiendo del grosor o cantidad de meses que cubra el número.

Empieza el año 1983 con el número 197, que comprende los meses de enero y febrero y que se dedica íntegramente a los clásicos grecolatinos y su revisión por distintos autores contemporáneos, incluyéndose el texto íntegro de “Fedra”, de Martínez Mediero, basada en la versión de Séneca. En el número veraniego 199-200, que aparece doble, y comprende los meses de mayo y junio el primero, y septiembre octubre el segundo, dedica el editorial al Teatro sueco,<sup>4</sup>

"Había hasta tres razones importantes para hacer el número. Una, nuestro interés en publicar "La noche de las trébedas", de P.O. Enquist, estrenada en su día por el Lliure y, a nuestro juicio, un texto valioso, además de tentador -por sus características y por su reducido número de personajes- para los grupos españoles. Otra, la relación explícita entre la obra de Enquist y la figura de Strindberg, de quine, quizá por representarse rara vez en España, nuestra revista se ha ocupado menos de lo que corresponde a su importancia dentro del teatro moderno. Y, una tercera, porque el teatro sueco está sometido, desde hace años, a una serie de cambios estructurales cuyo conocimiento podría ser interesante desde nuestra actual realidad política.."4

que con ese mismo título, y a modo de introducción nos presenta un número casi exclusivamente dedicado a nuevos y reconocidos autores escandinavos que forjaban una nueva escuela, basada en una tradición literaria más que reconocida fuera de sus fronteras. Asimismo empezaban a convertirse en un modelos de gestión cultural, cuyo ejemplo también nos llegaba y nos interesaba escuchar a las frágiles estructuras democráticas españolas, todavía al vaivén de los nuevos tiempos políticos. El subtítulo con el que abre la portada (De Stringberg a P. O. Enquist) es una buena síntesis de los

---

<sup>4</sup> Primer Acto, 199-200 (1983), p. 3

contenidos, siendo éstas las figuras más destacadas, sin olvidar las palabras de Bergman o la inclusión del texto íntegro de “La valentía de matar”, de Lars Noren.

Termina el año con un número bimensual, que se centra en la realidad teatral hispanoamericana, concretamente en aquellos exilados que desde el sincero y cariñoso acogimiento mexicano, desarrollaron su obra literaria, en algunos casos exclusivamente teatral<sup>5</sup>. Para conmemorar ese hecho se organiza por el Ministerio de cultura español la exposición “El exilio español en México”, de la que *Primer Acto* se hace eco, y apoya la iniciativa concediendo a este número la calificación de monográfico sobre el particular desde el título, exactamente el mismo del evento. Y como addenda se publica el texto “Morir del todo”, de Paco Ignacio Taibo, exiliado español en México, de cuya producción dramaturgica se elige este texto por ser el elegido igualmente por José Monleón para iniciar el Ciclo de Teatro del Exilio en México. Fiel reflejo de la problemática del exiliado, narra Taibo las peripecias, desvelos, nostalgias, desconciertos y la búsqueda de una nueva identidad, “siempre a punto de volver a un hogar que no podría saberse quien lo estaría ocupando aún con huellas del último sueño...” Es el propio Javier Solana, ministro de cultura, quien apuntala los argumentos en un segundo editorial en el que hace justicia a la historia que nos une y nos vincula por encima de las diferencias políticas y socioeconómicas, o los océanos que nos separen.<sup>6</sup>

Estamos en la primavera de 1985, y con cierta asiduidad la publicación se va asentando dentro de todo el proceso de normalización social que se consigue tras los primeros sobresaltos democráticos. Un afianzamiento y cierta seguridad en las nuevas posibilida\_

---

<sup>5</sup> Primer Acto, 201 (1983), p. 2

<sup>6</sup> Primer Acto, 201 (1983), p. 3. “... Un país que acogió a los trasterrados, bella palabra en la que Gaos sintetizó la hospitalidad de todo un pueblo, y las adoptó como propias, haciendo que una parte de esa España peregrina se enriqueciera aún más y fuera más hispánica. Pero no debe olvidarse lo que tras ello está latente, la lección perenne que aquellos ciudadanos españoles, con desvelo y pasión, han sabido transmitir a otras generaciones y otros pueblos: el amor que dio pleno sentido al exilio y cuya recuperación constituye ahora para nosotros obligación ineludible.” Han sido suficientes unos pocos años desde la reanudación de relaciones plenas entre Méjico y España para que el intercambio cultural de los dos países haya recuperado oficialmente la línea de cordialidad y eficacia que... nunca dejó de estar presente en los dos pueblos. Y no está mal que la exposición que ahora presenta el Ministerio de Cultura analice justamente un acontecimiento histórico que si por algo se caracteriza es por haber sido el vínculo de unión entre ambas naciones a lo largo de años oscuros. El exilio español en México, trsiste consecuencia del drama más patético de nuestra historia contemporánea...”

des, que empiezan a convertirse en una casi normalidad democrática en todos los aspectos. En ese marco, se ensanchan las libertades de expresión conquistadas en la nueva constitución, y acorde a ellas se inician procesos -como nuestro ingreso en el espacio común europeo-, que potencian la perspectiva internacional y europeísta de la nueva España. En el número 206 encontramos un interesante editorialque, a modo de retrospectiva, reflexiona sobre nuestro pasado muy reciente y los avances que en ese sentido nos alejan del mismo, el mismo que bajo una supuesta protección de nuestra identidad nacional, nos aisló de toda lógica cultural normalizada.<sup>7</sup>

"El hecho de que Beckett y el V Festival Internacional de Teatro sean dos de los grandes temas que ocupan las páginas de este número suscita, desde la pequeña historia de Primer Acto, una inevitable y oportuna reflexión. Nosotros salimos a la calle en 1957, precisamente con un texto de Beckett, Esperando a Godot, cuando padecíamos un largo aislamiento teatral. Más allá de los contenidos explícitos de la ideología del Régimen político imperante, nuestra sociedad había sido educada en el recelo y el menosprecio hacia todo "lo que viniera de fuera", considerando que en ese afuera -es decir, en Europa- prevalecían una serie de categorías políticas y morales opuestas a nuestra identidad histórica. Lo español se definía, y no sólo con intenciones turísticas, como lo *diferente*. Y nuestro teatro, como toda nuestra vida social, pagaba por una "singularidad" que, lejos de expresar la síntesis histórica de todas nuestras experiencias históricas y culturales -¿qué otra cosa es la identidad?-, correspondía al sistema ideológico definido por una Dictadura... "<sup>7</sup>

Cierto es que ciertas artes tienen un componente inevitablemente social, que por más que se quisiera enmascarar desde un punto de vista individual, trascienden de él para dar

---

<sup>7</sup> Primer Acto, 206 (1984), p. 3 y 4. "...En definitiva -y ese sentimiento permanecerá aún mucho tiempo en nuestro subconsciente colectivo- se nos decía que Europa era "otra" cosa, y además peor, en lugar de animarnos a afirmar nuestra identidad, o nuestras identidades, en el encuentro y confrontación con los demás países europeos... En lo que respecta al teatro esto era obvio. Nuestro teatro no era "diferente" del que se hacía en otros países europeos; era, llanamente, peor, más pobre. Y se equivocan los que ven en el tema la expresión de algún complejo de inferioridad. La cosa se explica por causas absolutamente objetivas. El gran teatro occidental moderno, a través de sus diversas expresiones nacionales, de sus muy distintos dramaturgos y directores de escena, de sus estilos y sus técnicas, ha explorado el mundo imaginario de una sociedad en crisis. Desde el mismo debate sobre el "realismo" teatral iniciado con Stanislavsky a finales del S XIX, al cuestionamiento de las instituciones sociales seculares, comunicación o comportamiento, todo ha sido trastocado en busca de esa vida oscurecida, enclaustrada tras una anécdota coyuntural y falsamente elevada a la categoría de realidad plena o natural. El gran teatro ha intentado abrir otros espacios, poner ante los ojos del público sus mundos potenciales, que no fantásticos, tradicionalmente prohibidos por los beneficiarios del poder, es decir, de la inmovilidad... De ahí la clara relación entre teatro y crisis social, entre la evolución teatral contemporánea y los diversos modos de analizar o sentir esa crisis histórica, esa conciencia de "final de una época..."

una visión más o menos aproximada de un mundo social, con más o menos acercamiento estilístico a la realidad objetiva que sirve de referente. Que dentro de todas las posibles, el teatro es la que más usa ese componente social es un hecho que demuestra la historia de cualquier teatro y en cualquier época desde los primeros clásicos grecolatinos. Cómo ese hecho influye asimismo en la sociedad de la que trae causa, es un suceso que ya tiene diferentes repercusiones según los contextos políticos particulares. Sobre todas estas cuestiones reflexiona el editorial del número 215, que mezcla “Cultura, política y sociedad”, en el título y en su argumentaciones,<sup>8</sup>

“... Hablar, pues, de un arte inocuo, ajeno al debate de las ideas, a los proyectos de sociedad y comportamiento, es una ingenuidad o una hipocresía. La estilización dramática de un comportamiento implica una visión ideológica del personaje, siempe, claro, que liberemos el término de toda vinculación con el esquematismo, la demagogia, la intolerancia u otras degradaciones semejantes de la actividad intelectual. Si nuestra sociedad goza hoy de una libertad que no tuvo en situaciones políticas anteriores, parecería que ello debe ser aprovechado para desarrollar la confrontación pacífica de las ideas. Si los regímenes autocráticos sustituyen el debate ideológico por el asesinato del pensamiento adversario y ciertas ideologías se traducen a sistemas dogmáticos, desde los que la historia se maneja con lamentable voluntarismo, una de las virtudes potenciales de la democracia representativa sería la de permitir el análisis y puesta a prueba de las proposiciones políticas. En última instancia, la democracia no contiene, en si misma, ninguna respuesta, pero encuentra su razón de ser en permitir a los individuos de una sociedad elegir entre los diversos proyectos que se derivan del discurso político, siempre, desde luego, que las estructuras económicas no hagan del voto un derecho ilusorio...”<sup>8</sup>

aplicando esta vieja fórmula al contexto del momento presente, casi recién llegado al poder el socialismo, cuyo protagonismo natural se le reivindica en éstas páginas, como elemento dinamizador de las instituciones y administraciones culturales.

En el número 227, se reproduce a modo de editorial el mensaje del Día mundial del teatro, 27 de marzo. El crítico y ensayista teatral Martin Esslin refuerza antiguos

---

<sup>8</sup> Primer Acto, 215 (1984), p. 2.

argumentos expuestos en las intenciones globales de su discurso, que identifican y relacionan el teatro -en cualquiera de sus manifestaciones- con la sociedad de su tiempo. La importancia que como barómetro social se le ha concedido al arte de Thalía desde sus comienzos grecolatinos, ha ido decreciendo a la vez que otras -y otros- medios de comunicación y difusión artística y cultural han ocupado ese mismo espacio, pero que duda cabe, que la inmediatez y el presente irreal que se vive y revive en cada función teatral tiene un atractivo y mágico encanto que no consiguen extinguir todos los medios y efectos audiovisuales.<sup>9</sup>

"En el teatro, donde todo el público se encuentra en el mismo espacio, frente a los actores, y donde éstos, presentes físicamente, pueden responder a las reacciones que suscitan, una sociedad, una comunidad humana toma conciencia de sí misma de una forma excepcional, no solamente porque los comediantes reflejan el modo de vida y las preguntas de esa sociedad, sino también porque el público, entidad colectiva representativa de la comunidad, reacciona aprobando, desaprobando y dando su acuerdo o rechazo a la imagen que de ella se le ofrece. Es que el teatro juega un papel muy importante en la formación de la imagen de un país, de una cultura, en la comprensión de su identidad y de su especificidad; un papel más revelador quizá que ninguna otra expresión de la existencia de la sociedad.. "<sup>9</sup>

Poder mantener su vigencia e importancia como vehículo de transmisión e identidad cultural de los distintos pueblos, es posible según Esslin, siempre que los actuales comediantes en sus distintas facetas consigan trascender las fronteras nacionales compartiendo sus experiencias interpretativas o dramáticas, para hacerlas accesibles a otros públicos y a otras identidades.

Son cada vez más los editoriales que se dedican en la revista además de para dar una opinión sobre la realidad del presente teatral, o sus personajes protagonistas -nunca mejor dicho-, para recuperar la perspectiva histórica y poder así vislumbrar las evolucio

---

<sup>9</sup> Primer Acto, 227 (1989), p. 3. "... La imagen que un país tiene de sí mismo a través de su literatura dramática y sus estilos de interpretación, no refuerza solo el entendimiento de su propia identidad; esa imagen es al mismo tiempo un elemento básico de su visibilidad por el mundo entero; de ahí la extrema importancia de establecer una red regular de comunicaciones a través de las traducciones y representaciones de obras de otros países y de otras culturas, así como un intercambio intenso de compañías y producciones teatrales entre los pueblos contribuirá no solamente a una mejor comprensión mutua, sino que permitirá la fecundación recíproca de las ideas y de las técnicas. En un época en la que el mundo está invadido por un diluvio de programas televisados baratos el teatro vivo es guardián de las tradiciones y particularidades culturales..."

nes o importancias varias que el hecho teatral ha tenido en cada una de las sociedades en las distintas épocas, dejando influenciarse más por estas -estrictamente teatrales- que convertirse en portavoz de la actualidad política o social a la hora de reflejar el presente teatral.<sup>10</sup>

"Hubo un tiempo, aún reciente, en el que la urgencia de cambiar la historia, en construir órdenes sociales más justos, arrinconó la personalidad del personaje individual. La cosa no era tan simple como hoy puede parecer. Pues en esa escisión entre el individuo y el grupo social mediaba la deformación de los dos términos: de un lado, la presencia de un teatro de personajes de escasa significación, perdidos en laberintos sentimentales, cuya privacidad tenía la virtud de no inquietar a sus espectadores; del otro, y en contraposición, de un teatro donde los personajes carecían de intimidad y solían actuar como los portavoces de una clase o fuerza social. Hoy, en términos generales, la cuestión está más clara. La asociación entre lo privado y lo público, el comportamiento individual y el comportamiento político, la acción y el pensamiento es más evidente, y se acepta con normalidad. La irritación contra todo lo que huele a público, a política, considerándolo como el enemigo sistemático de nuestra intimidad, es un anacronismo que se alimenta, eso sí, de las agresiones, en que a veces incurre lo público y lo político..."<sup>10</sup>

La normalidad democrática consigue poco a poco imponerse y *Primer Acto* como las demás publicaciones de la nueva época llenan sus contenidos solo de la actualidad teatral española, y sus coetáneas más cercanas, las europeas, y también las más lejanas van enriqueciendo un panorama teatral en otros tiempos monótono y repetitivo de fórmulas arcaicas y patrias, que no envejecían con dignidad pasados los tiempos de su presente teatral, que fueron las primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>10</sup> Primer Acto, 230 (1989), p. 3 "... Pero la mayoría de la sociedad entiende hoy que lo público y lo privado son esferas distintas y, a su vez, sometidas a una profunda interrelación...queremos señalar, con carácter de pensamiento editorial, que la representación de la obra de Brecht y los debates en la Residencia de Estudiantes nos han situado frente a la concepción del teatro que ha caracterizado desde siempre a los colaboradores de Primer Acto: la conciencia del carácter histórico del hecho teatral."



## 6. CONCLUSIONES.

Podríamos empezar concluyendo -aunque pueda parecer paradójico, incluso etimológicamente contradictorio- que del estudio expuesto de las principales publicaciones periódicas durante el período analizado, se deduce el interés siempre alerta de una profesión en crisis permanente. Dependiente de lo público y no suficientemente independiente en lo económico, se ve atada a criterios culturales siempre ambiguos y politizados que no han permitido una madurez completa, ni parecida a la de ciertos estados europeos o norteamericanos donde la aventura teatral goza de toda la libertad. Países donde lo “privado” (económica y culturalmente) beneficia al oficio en cualquiera de sus facetas. El mecenazgo es lo habitual y los éxitos o fracasos por tanto nunca entran en la esfera del criterio institucional, siempre interferido por demasiadas, aviesas e interesadas -en muchos casos...- opiniones pseudoculturales.

Son pocos los trabajos publicados hasta la fecha que circunscriben su análisis al período que aquí se detalla. Algunos por previos y otros porque abarcan una mayor extensión temporal, ninguno se centra expresamente en el aquí analizado. Si a eso unimos que tampoco hay estudio conocido que solo abarque la perspectiva periodística -en todas sus facetas- del hecho teatral durante estos años, creo novedosa y relativamente original mi aportación al análisis pormenorizado de nuestra realidad teatral, y sus relaciones con las dramaturgias que le son más propicias por cercanía o identidad cultural: Esto es, las más posmodernas entre las vanguardias europeas, así como las semejanzas y diferencias que a pesar del Atlántico nos unen con la América hispanohablante, que en lo cultural nos enriquecen y complementan por el vínculo idiomático.

Tampoco existe ningún seguimiento especializado por el recorrido editorial de las publicaciones elegidas para engrosar el núcleo central de mi trabajo. Todas y cada una de ellas han gozado de la importancia y la duración en el tiempo más que suficiente, para ser, además del núcleo central, el hilo conductor de un estudio centrado en ellas, como el que propongo. Se trata de acotar a otros protagonistas de nuestra historia teatral reciente, como en su momento fueron otras manifestaciones editoriales, subsistiendo

alguna de ellas a esa historia para hoy día, como es el caso de *Primer Acto*, seguir en la actualidad periodística como publicación de referencia.

Desde otra perspectiva, creo que se justifica por sí misma la elección y el análisis de este último tiempo histórico, donde el orbe teatral ha tenido que luchar para sobrevivir contra otros gigantes audiovisuales que le iban robando cuota de mercado -artístico o simplemente el de un entretenimiento más comercial- compartiendo un espacio que hasta la llegada de Lumière era casi particular y exclusivo del oficio -y el beneficio-teatral. El esfuerzo entonces de sus profesionales se revaloriza, más aún sabiendo que la desigualdad en cuanto a recursos o posibilidades para aportar novedades requieren de otros y más importantes -y románticos si se quiere- esfuerzos que sigan acercando al público a *la ficción de lo real*, a la que ocurre en el mismo tiempo y espacio en el que se encuentra el espectador. Es casi el único arte -junto con la música en directo- donde existe un riesgo y una exposición real ante quien lo consume, mucho más valorable que el enlatado e invariable producto final del audiovisual, o el de otras artes previamente fabricadas para su posterior consumo. En palabras del actor Rafael Álvarez, *El Brujo*, “La magia del teatro es la celebración del presente que se va.”

Entrando en lo particular del oficio periodístico analizado en este estudio, habría que decir en primer lugar, que la elección de esas publicaciones obedece a un criterio de calidad basado en que en muchas de ellas encontramos casi las mismas firmas -las de más laureado prestigio y presencia en nuestros escenarios y coincidentes también en foros autorizados- que se van solapando a lo largo del tiempo y, en ocasiones, compatibilizándose o sustituyéndose en esas mismas tribunas. Firmas todas ellas que son las que quedaran también como lo más destacado en el análisis general de este periodo teatral cuando en tiempos venideros se quiera dar una dimensión proporcionada de lo que fue el periodismo teatral que cubrió el teatro español de la segunda mitad del siglo XX.

La elección de las primeras revistas analizadas, *Teatro* y *Yorick*, se corresponden con el periodo predemocrático, del que nos dan una visión bastante aproximada en lo

cronológico de la evolución que supuso en tiempos tan convulsos pasar, además de las penurias culturales propias de la profesión, aquellas más específicas de un postraumático fin del conflicto civil. A eso habría que añadir la depresión socioeconómica subsiguiente y el fantasma del exilio interior de los presentes y sus silencios, y el exterior de los ausentes sin ni siquiera poder ser conscientes de sus nostalgias mejor o peor llevadas. La publicación se nutre de noticias y visiones oficiales propias de la época, pero de vez en cuando, como un halo de luz entre tanta oscura verticalidad se encuentran pequeños espacios de libertad y firmas verdaderamente merecedoras -por méritos propios...- de estar en las páginas de cualquier publicación objetiva y de calidad de la época. Entre algunas, destacamos por ejemplo a Noel Clarasó<sup>1</sup>, cuya aportación en *Teatro* no deja lugar a dudas -ni casi a antiguas seguridades adquiridas con otros autores-, opinando sobre el oficio en general y en particular, desde cuestiones prácticas a los más ontológicos relacionados con el arte y sus justificaciones, rezumando en todas ellas clarividencia, conocimiento de las zonas oscuras, así como de sus potencialidades donde algún exaltado podría ver cierta genialidad en el análisis. Un oasis en el desierto artístico oficial -y teatral- que se mostraba usualmente en *Teatro*.

Del recorrido extraído de *Yorick*, extraemos ciertas aperturas en los periodos venideros tras el primer franquismo, y cómo poco a poco se recogen acontecimientos internacionales: aquellos autores españoles a los que anteriormente se ignoraba son mencionados y publicitados aunque solo sea con la excusa de la publicación de algún teórico acerca de su obra<sup>2</sup> y con la atención a alguna representación fuera de nuestras fronteras, donde alcanzaban el prestigio del que aquí se les privaba intencionadamente.

El núcleo central de la investigación está conformado en primer lugar por un recorrido gráfico, primero, por las portadas de *Pipirijaina* que fueron informando cronológicamente de la transición, -teatral como política, y donde ambas se interferían necesariamente-

---

<sup>1</sup> Op cit p. 38 y ss. (60 Teatro, 8 (1953), p. 37-39.)

<sup>2</sup> Op cit p. 132. (123 Yorick, 52, (1972), p. 68)

y, en segundo lugar, procedo a estudiar en profundidad *El público*, publicación que ocupó los años centrales de esta nueva democracia. Podemos comprobar la juventud del hecho teatral que renacía prácticamente a todos los efectos, intentando rescatar toda la herencia perdida en la dictadura, y asumir con velocidad todas las influencias, sobre todo las europeas. Es verdad que aparecen intentos inmaduros y fallidos, pero con otros felices resultados que han alumbrado nuestro último teatro: observamos un mesurado equilibrio estético que mezcla con criterio todas esas influencias y tradiciones europeas perdidas, y una cuidada conservación del teatro clásico español, también imbuido en esas mismas influencias, y contemporaneizado en muchos casos con esos mismos filtros.

Finaliza el estudio con la exposición y análisis de algunos de los editoriales de *Primer Acto*, -publicación de referencia que aún sigue su exitosa andadura editorial- del último periodo teatral, quizá destacable por la universalidad e interés de sus contenidos, e igualmente lúcidos y acertados en sus conclusiones.

Seguidamente quise contrastar lo expuesto con la opinión de alguno de los protagonistas destacados de la escena española contemporánea, que hubieran tenido presencia y participación también en el marco de los años que abarca el estudio, de ahí que me he permitido recabar esos mismos datos por parte de José Sanchís Sinisterra y Eduardo Vasco, firmas autorizadas y actuales de nuestro teatro, de generaciones distintas, pero ambas de reconocido prestigio en sus respectivas trayectorias. Con ellos se acaba de apuntalar los acontecimientos más relevantes desde un punto de vista más subjetivo, así como analizar todos los vaivenes, éxitos, miserias y problemas varios de nuestra escena, con interesantes perspectivas de todo lo referido anteriormente en el desglose editorial del citado periodo. De sus respectivas entrevistas se podría extraer un pequeño índice sobre cuál ha sido la evolución de la realidad teatral contemporánea en nuestros escenarios, poniendo énfasis en aquellos acontecimientos que cronológicamente han marcado hitos en éste periodo, así como compañías, nombres propios -o ajenos, internacionales se entiende...- que también han ocupado por méritos propios un espacio dentro del elenco protagonista del estudio en alguna de sus dimensiones.

En lo referente a la evolución estilística de las diferentes publicaciones, y que pormenorizadamente se analiza en cada una de ellas, hemos de concluir igualmente, que es notable y meritorio el esfuerzo en el diseño gráfico que en muchas de ellas se hace con la mejor intención de hacer atractiva la información. Van de una parca y casi inexistente aportación gráfica -o fotográfica- a verdaderos reportajes que alumbran e iluminan las aristas de la información, sobre todo en los casos de festivales o eventos donde ese apoyo resulta necesario y tan interesante o más que la propia noticia.

*Primer acto*, publicación señera, es la única que ya empezó con una aportación en este campo que destacaba entre sus congéneres, y que se fue actualizando periódicamente. Como ejemplo para las demás, sus -a veces acertadas y otras no tanto- modificaciones fueron aportando el grafismo, luego el color, y finalmente la calidad fotográfica que apoyara y diera una imagen proporcionada y verosímil de muchas de las informaciones. Especialmente en lo referente a aspectos estéticos difícilmente imaginables solo con la palabra, léanse escenografías, vestuarios o diseño de iluminación donde la creación ha sufrido un avance fenomenal paralelo a las demás facetas dramáticas, y del que hubiera sido muy difícil dejar constancia sin esa aportación fotográfica de los distintos eventos donde se iban produciendo.

Como ya se ha mencionado anteriormente, dentro del estudio existe un apartado dedicado expresamente a las portadas que presentó la revista *Pipirijaina* en los años expresamente anteriores y posteriores al cambio de régimen y la transición hacia el actual sistema democrático. En ellas se puede observar la citada evolución estilística, partiendo de sobrias y casi monocromáticas exposiciones de contenidos, a expresas y renovadas tonalidades y diseños gráficos y fotográficos que daban una idea más aproximada de la convulsa realidad social y teatral de la época.

En otro orden de cosas, si nos detuviéramos a pensar cuales han sido las firmas más laureadas por repetidas y celebradas en todas las publicaciones analizadas -fuera del campo profesional del sector, es decir, aquellos que no tenían ninguna otra relación con los oficios teatrales fuera de la estricta vinculación periodística especializada-, tenemos que destacar un otros nombres que sin duda pasarán a la historia de nuestro teatro reciente, y con seguridad a la historia general del periodismo teatral de este país. Por un

lado, y destacado entre los demás, José Monleón ha constituido un guía casi espiritual, al que se le acercaba a cualquier evento más o menos académico, literario, periodístico, o meramente dramático o dramatúrgico, constituyendo su opinión - siempre la más autorizada en cualquier foro donde concurrieran más de una- una verdad casi indiscutible en el universo teatral más o menos contemporáneo. Director o cabeza visible de cualquier publicación, festival o evento que se preciara de estar a la cabeza de una jerarquía que se ordena por la calidad y la seriedad en el planteamiento y en el trabajo, Monleón se ha ganado la unanimidad de una profesión en lo demás excesivamente competitiva en el peor de los sentidos. Con un desapasionamiento cercano, que raya la humildad más carismática -la misma que le falta a muchos exaltados dentro de la profesión en cualquiera de sus facetas-, Monleón se acerca siempre a una objetividad ecuánime -como si ello fuera tan fácil...- opinando, juzgando, dando o quitando razones teatrales, y siempre indiscutido e indiscutible.

A muchos kilómetros de importancia de Monleón, debemos destacar a Moisés Pérez Coterillo por ser la firma más repetida en las principales publicaciones analizadas en este estudio, siempre en puestos de relevancia editorial con una importancia periodística directamente proporcional a esas múltiples apariciones en el periodo analizado, y siempre a la cabeza de movimientos de renovación -sobre todo antes de alcanzar el país, y por extensión su teatro la madurez democrática-, en un periodo donde el oficio implicaba otros peligros ante los que dar la cara, más allá de la profesionalidad en el desempeño del correcto sentido informativo y/o crítico que se le supone a la labor periodística.

Si hablamos de las firmas expresamente teatrales -aquellos que sí tenían o aún tienen algún tipo de protagonismo encima de las tablas, además de sus apariciones en tribunas periodísticas- se mencionan necesariamente a lo largo del estudio algunos nombres fundamentales para comprender este periodo. De entre todos, es destacable en primer lugar Albert Boadella, al que se le dedica más de un capítulo por ser uno de los hombres de teatro de más controvertida -y aparentemente contradictoria por momentos- trayectoria, siempre enarbolando la bandera de la oposición a casi todo lo oficial, y prestándose su discurso a más que sonadas y sonoras apariciones públicas en incómodas situaciones para el poder establecido en la transición y primera democracia. Consiguió trascender la esfera meramente teatral para transgredir las fronteras de lo políticamente

correcto en tiempos tan tenebrosos para la opinión libre y desautorizada. No en vano, eso le acarreó espúreas y lamentables consecuencias para su persona y su compañía, llegando en ocasiones a rayar a veces los límites de la legalidad, y recibiendo alguna condena judicial. Tanta libertad y oposición a cualquier tipo de oposición y/o imposición le han granjeado las más admirables adhesiones y las más furibundas críticas. Tanta integridad aparente -o contradictoria- desde luego no puede pasar desapercibida, pero nadie podría negarle que quizá detrás de cada una de sus opiniones o decisiones políticas y/o artísticas ha habido siempre una libertad de la que pocos podrían presumir en este país.

Cronológicamente, y también cerca de la actualidad teatral, y sin duda alguna también protagonistas del periodo que aquí nos ocupa, merecen destacarse en su proyección periodística las opiniones de los entrevistados en este estudio, José Sanchís Sinisterra y Eduardo Vasco, habiendo sido elegidos precisamente por sus más que reconocidas y diferentes facetas entre un núcleo de destacados en el último tercio de siglo del teatro español, pero sobresaliendo principalmente en sus partes más teóricas y/o académicas, además del éxito conseguido en la mera y cotidiana práctica teatral. Dentro de este grupo de “prácticos” destacados, también se citan más de una vez distintas voces y trabajos de, por ejemplo, Laila Ripoll que a la cabeza de su compañía *Micomición Teatro*, ha conseguido los más laureados éxitos dentro y fuera del escenario. *Micomición Teatro* ha convencido tanto al público más profano en lides teatrales, como a los más expertos dentro del espacio teatral español, y aún más allá de nuestras fronteras patrias, conquistando la América hispanohablante donde su trabajo es conocido y reconocido tanto o más que en nuestros escenarios, y todo, recuperando y renovando clásicos del Siglo de Oro español, que ha contemporaneizado con maestría singular, y sobradas destrezas escénicas que nunca se han salido del minimalismo y el respeto a la convención más clásica. Artista multidisciplinar, ha compaginado exitosamente la interpretación, la dirección escénica y la dramaturgia, donde ha conseguido sus mayores logros, convirtiéndose en una de las escritoras contemporáneas necesarias en nuestra literatura dramática y de las más representadas y premiadas por sus textos, entre los que podríamos destacar “La ciudad sitiada” (quizá inspirada en la cervantina “El cerco de Numancia”) o “Atra bilis, cuando estemos más tranquilas...”



Para terminar, no me gustaría olvidarme de aquellos que en todo momento han facilitado mi labor investigadora, queriendo agradecer especialmente su apoyo y ayuda - desde todo el agradecimiento y la admiración posibles- a la Directora de mi Tesis Doctoral, Dra. Fanny Rubio Gámez, así como a los dos entrevistados en este estudio, que atendieron amablemente mi petición. Por último, agradecer igualmente a los diferentes empleados que en el Centro de Documentación Teatral dependiente del Ministerio de Cultura, me facilitaron acceder a su fondo bibliográfico y a las últimas digitalizaciones de gran parte del material aquí analizado.

Espero cumplir con el objetivo y que el resultado aporte y/o alumbre alguna otra investigación, o al menos sea material de consulta para futuros investigadores.

## 7. A MANERA DE EPÍLOGO.

Entrevistas

### 7.1.1. José Sanchís Sinisterra.

D.L.- A mi me encantaría para empezar la entrevista, que me hicieras un resumen de tu trayectoria, del *leiv motiv* que te llevó a escribir sobre todo, y de ahí a todo lo demás, al menos un sustrato...

J.S.S.- Hombre, llevo muchos años a la espalda, y no te voy a contar la novela de mi vida... A ver si puedo hacer una cosa muy esquemática... Sería, voy a decírtelo así en plan casi fechas... A los diez años, en 1950, yo tomé la decisión de ser escritor, toma ya... (*Risas...*) Sí, por una circunstancia anecdótica de un profesor de francés que los sábados nos leía novelas en lugar de explicarnos los verbos irregulares franceses, y yo que ya leía un poco, novelas de aventuras, pero sobre todo tebeos, no nos vamos a engañar... Y entonces, no sé por qué, un día me puse a escribir una novela de vaqueros. Y al sábado siguiente se la llevé con no sé qué extraña caradura, y cuando llegó el profesor, me acerqué y le dije que yo también estaba escribiendo una novela, y entonces me dijo pues dámela, la vamos a leer y la leí yo, nada... diez o doce páginas que tenía, y entonces ese sentirme compartiendo el espacio con los novelistas que no sé cuales eran que nos había estado leyendo fue como una especie de revelación y decidí que iba a ser escritor. Y entonces empecé a escribir de una manera compulsiva, novelas de aventuras... Y a los catorce años, mi padre nos sacó de la academia donde estábamos que era muy de derechas y nos metió en una extraña academia muy liberal, que yo creo que ahí debería haber “*refugiados*” de la institución libre de enseñanza, se llamaba la academia Oller, que el director era un tipo de derechas, su hermano cura, pero tenían una serie de profesores que nos daban... Bueno, primero, era mixta, cosa que en el año 54 era impensable, además era en un piso, cada habitación era un curso, y en esa academia los profesores nos incentivaban a llevar nosotros la biblioteca, organizar excursiones, tenían una revista, yo publicaba cuentos en la revista, y un día -yo me metía en todo, claro- me enteré que se hacía la típica obra de teatro de final de curso, y me apunté y entonces ahí tuve mi primera experiencia como actor. Y al año siguiente ya le dije a un compañero *vamos a dirigirla nosotros*... porque nos dirigía un señor del barrio, y a los quince ya estaba yo dirigiendo. Entonces de un modo natural la escritura, sin dejar de escribir relatos, empecé a escribir pequeñas cosas de teatro, a leer, a dirigir,

y me instauré como director... Yo estudiaba por las noches en el instituto francés de Valencia, el francés ha sido la lengua que me ha permitido en aquella época asomarme a lo que estaba ocurriendo fuera... Y entonces, pues eso, con quince años, y con toda la cara del mundo fui al director del instituto francés y le dije *yo soy director Messie Lebou y quiero crear un cuadro de actores del instituto francés* y me dijo *allez si, adelante...* Entonces ya a los quince o dieciséis años empecé a dirigir y asistí a los ensayos del club universitario de la Universidad de Valencia, de mirón, me llamaban *el chiquito del francés* pero allí iba yo a todos los ensayos. Entonces ya, cuando entré en la universidad, a los diecisiete años, me nombraron director del TEU de Filosofía y Letras, a mí y a dos compañeros y entonces el teatro a mis diecisiete años se convirtió en mi territorio natural, escritura y dirección, y ya poco después en el año 60 hice un viaje a París, gracias al director del instituto francés que me dio una beca, y entonces allí empecé a descubrir la teoría teatral en las librerías, descubrí a Louis Jouvet, Jacques Copeau, Bertold Brecht, y entonces empecé a comprarme libros y descubrí que el teatro no era solo una práctica sino que era también un campo de reflexión. Como yo había entrado en la universidad para estudiar filosofía que no lo hice porque la filosofía que encontré era escolástica pura y dura, y entonces me decanté hacia la filología, la literatura, pero claro, el descubrimiento de que el teatro era también una forma de pensamiento, de conocimiento ya me hizo articular las directrices de todas mis aspiraciones y, además, me puse a enseñar así con todo el morro también... Los libros que me había traído de París los organizaba en programas y fundé el aula de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia y al año siguiente el seminario de teatro... Bueno se fueron dando esa serie de circunstancias, escritura, conocimiento de la práctica teatral, descubrimiento de la teoría, de la reflexión, de la filosofía del teatro y la enseñanza. Ahí mi vida quedó marcada, mi destino quedó marcado para siempre, de manera que la investigación teórica, la escritura, la puesta en escena y la pedagogía, estas cuatro líneas son mi modo de estar en el teatro.

D.L.- Si hablamos de todo el teatro español que vino con la democracia, parece obligatorio hablar de los antecedentes, donde las circunstancias no eran ni muchísimo las idóneas tampoco como autor teatral, la verticalidad ideológica del régimen y como su brazo ejecutor la censura, de la que supongo que algo conociste...

J.S.S.- El problema de la censura durante el franquismo, aparte de que hubo etapas, periodos más duros, periodos más blandos, también hubo una oscilación dictadura y una dictablanda como decía el General Primo de Rivera, y luego dependía mucho de lo local, de las autoridades locales, del ambiente local. Y eso generaba, por una parte, una incertidumbre a la hora de crear textos y espectáculos sin conocer bien el margen de permisividad y como una consecuencia subliminal, una especie de autocensura que a menudo tenía que afectarnos, y te iba a contar un ejemplo concreto, tonto, pero quizá por eso mismo revelador. Yo en el año 62 me presenté con una obra a un premio teatral en Valencia, no recuerdo ahora que entidad valenciana lo convocaba... Y yo en aquella época estaba configurando mi pensamiento marxista, e incluso ya creo que estaba en la universidad dando clases, porque yo terminé en septiembre y en octubre me nombraron profesor ayudante de clases prácticas y daba los programas teóricos de siglo de oro y literatura contemporánea. Y yo explicaba con absoluto desparpajo el planteamiento materialista de la historia de la literatura, la literatura con una base de sociología marxista y no me cortaba. La universidad era una especie de isla en Valencia, una isla no muy fértil como en otras partes, pero una isla finalmente...Y eso probablemente me hizo creer que cuando presenté el texto a ese premio, no recuerdo qué premio... pero el lema de la obra era una frase de Marx, la obra no es que fuera rabiosamente marxista, pero tenía un sustrato por lo menos materialista. Y entonces llega la fecha de resolución del fallo y no me lo dan. Entonces un tipo que estaba en el jurado, un extraño periodista de la radio que me tenía como mucho aprecio y me invitaba a veces a hacer entrevistas, me dijo *mira te tengo que decir una cosa, tu obra era la preferida de todos, pero alguien señaló que había un epígrafe de Marx y que eso no se podía premiar*. Y luego la misma obra la presenté al premio Carlos Arniches de Alicante, que el jurado era Monleón, Jovet y Salvat y me dieron el premio, pero ya era en el 68. Y entonces todo eso generaba un doble juego a la hora de escribir, escribir bien y a la vez intentar saltarte el filtro de la censura.

D.L.- Dentro de las revistas que van a ser los antecedentes de las que se publicarán en periodo democrático, y ya que has hecho alusión a ello, siempre tenía muchísima importancia el TEU, que quizá era el germen de lo importante que se daba entonces, como tu sabrás de sobra....

J.S.S.- Yo estuve poco en el TEU de Filosofía y letras, creo que fue en el 60, aunque con algún montaje llegamos a viajar como teatro español universitario en general, como representante de toda la universidad...

D.L.- ¿Aquello era como una red, estaba organizado como una red entre las universidades?

J.S.S.- Si, el Sindicato Español Universitario (SEU) era el que organizaba todo eso. Todas las actividades culturales de la universidad dependían y estaban organizadas por el SEU, el único sindicato vertical franquista. Y eso fue justamente en lo que en el 60, cuando volví de París estuve inmerso, pero solo un verano. Empecé a tener roces con el delegado del SEU en Valencia y entonces ya rompí con el TEU y monté el Grupo de Estudios Dramáticos de la Universidad de Valencia, que estaba en relación con el Aula de Teatro, y ya los montajes a partir del año 60 ya no eran como TEU, sino como Grupo de Estudios Dramáticos.

D.L.- De entre los autores, directores de aquella época, ¿qué relación teníais entre vosotros?

J.S.S.- Piensa que la actividad teatral era muy local, no había la permeabilidad geográfica de hoy en día, y yo tenía relación con los directores universitarios de Valencia. No sé en que año, pero sería por ahí, por el 62, 63... sí que recuerdo que me invitaron a una reunión en Murcia donde estaba Fernández Montesinos y otros directores, también había conocido a Monleón y fui corresponsal de Primer Acto en Valencia. Hay crónicas mías de esos años, cincuenta y tantos, con 19 o 20 años en donde lo jodido es que no podía hablar de mi teatro, o al menos tenía que sortearlo... Se organizó también algún encuentro recuerdo en Asturias, que coincidió con no se qué huelga de mineros, y allí conocí a Alfonso Sastre, con quien no me he visto mucho, pero siempre nos hemos tenido un cierto respeto, pero como te digo todo era muy local, mis contactos con el teatro se limitaban mucho a Valencia y alrededores. Luego fue casarme, tener mi primera hija, no poder mantener a mi familia con la mierda de sueldo de la universidad y entonces hice oposiciones a cátedra, gané la cátedra de Teruel y estuve cuatro años allí, conocí a Labordeta con el que hacíamos teatro en el instituto, pero claro eso me separó de la corriente teatral. De manera que yo me quedé al margen de todo el movimiento de teatro independiente. Yo seguía escribiendo, seguía

investigando, hacía experimentos de teatro con adolescentes, pero todo ese movimiento que fue el germen de lo que sería luego el teatro de la democracia, o hacia la democracia. Yo estaba de catedrático de literatura en Teruel, que aquello era la caverna y dejé de existir como dramaturgo, como director y demás hasta que en el 71 me invitaron a Barcelona al Instituto del Teatro.

D.L.- ¿Qué acontecimiento recuerdas tú en aquella época, quizá los últimos 60 principios de los 70 fue como el boom de que algo iba a cambiar en España, algún montaje rompedor o transgresor en la época tuyo o de algún otro autor o gente de teatro?

J.S.S.- Hombre, yo te diría que en esos años que estuve en Teruel yo estaba como muy aislado que era ese movimiento del que te hablaba que yo lo conocí a través de la revista Primer Acto, pero un poco antes intenté crear la Asociación independiente de teatros experimentales cuando todavía estaba en Valencia, e incluso publiqué un ensayo a través de Primer Acto y Monleón, lanzando la propuesta de esa convocatoria pero que se quedó en agua de borrajas. Y luego Pepe Monleón me pidió un ensayo sobre teatro independiente y lo publiqué en Primer Acto como *Las dependencias del teatro independiente* porque Primer Acto había publicado una magnífica encuesta durante varios números, no te puedo decir exactamente el año pero se podrá encontrar con una serie de preguntas específicas a una serie de teatros independientes de toda España. Entonces yo agarré ese material y lo convertí en una reflexión sobre la relatividad de la independencia de los grupos independientes... Entonces puedo decir que viví todo ese movimiento, y estuve siempre más o menos en contacto con Viver en Madrid, o Bululú, el grupo que dirigía Alberto Miralles o Los Goliardos, que los traje a Teruel que por poco me cuesta una denuncia del gobernador... Conseguí que el alcalde de Teruel financiara un premio de teatro Ciudad de Teruel y vino Monleón de jurado... Mi contacto ya no era como director activo, aunque yo seguía escribiendo y ahí me dieron el Premio Arniches por aquella obra que era del 62. Yo siempre digo toda aquella época fue mi *travesía del desierto*, porque dejé de existir como director, prácticamente dejé de existir como autor para ese movimiento que se estaba armando, tan rico y tan fértil y me instalé en la teoría, en la reflexión teórica y seguía escribiendo sin mucha esperanza, pero esa sensación de que mis textos no tenían un acceso directo a lo que se estaba haciendo, yo creo que me dio mucha libertad, otro nivel de contenido, pero como no



tenía expectativas de que se montaran, eran textos perfectamente autónomos tanto a nivel político, como de contenido o a nivel formal. Y en Barcelona todavía tardé unos años hasta que salí de la clandestinidad entre comillas, como director y luego ya como autor hasta el 77 que dije ya está bien, y entonces monté el Teatro Fronterizo. El Instituto del Teatro me fue muy útil porque me pusieron la etiqueta de teórico y pedagogo, y entonces lo que intenté fue convertir todos mis rollos de lo que yo estaba investigando en material pedagógico, es decir, empecé a sistematizar. En el 73, 74 empecé también a hacer talleres de actuación y la sangre empezó a hervir, el mono de dirigir o escribir. Y mi reaparición fue disfrazado de adaptador, de dramaturgista, porque los primeros trabajos de Teatro Fronterizo son dramaturgias de textos narrativos, *El gran teatro natural de Oklahoma*, sobre textos de Kafka, *Informe sobre ciegos*, de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, *La noche de Molly Bloom* del *Ulises* de Joyce. Yo los consideraba textos míos, aunque aparecía siempre como dramaturgista y director. Con *Ñaque o de piojos y actores* ya sí di la cara y a partir de ahí ya si empecé a escribir obras de creación propia.

D.L.- *Ñaque o de piojos y actores* y *Pervertimento* quizás son quizás dos de tus obras más celebradas y ambas hablan más del teatro dentro del teatro, de la idiosincrasia del hombre de teatro...

J.S.S.- Lo del teatro dentro del teatro está en muchas de mis obras, de hecho hubo un momento en que tuve que decir basta, porque por ejemplo en *El gran teatro natural de Oklahoma*, también se juega con una cierta metateatralidad, en *El retablo del dorado*, que es una de las tres obras de la trilogía americana, también son dos cómicos de la legua, que se los robé a Cervantes, Chanfalla y Chirinos del Retablo de las maravillas, que se han encontrado con un viejo conquistador y entonces montan un retablo... Luego *Ay*, *Carmela*, *Los figurantes*, *El cerco de Leningrado* y luego todos los textos de *Pervertimento* y *Gestos para nada* que eran como experimentos que yo hacía para mis talleres en Barcelona ya con el Teatro Fronterizo en marcha.

D.L.- Pero quizá son los textos que más han trascendido hasta fuera de España, por ejemplo *Pervertimento* que se ha convertido en obra de referencia en muchas escuelas de arte dramático...

J.S.S.- Sí, quizá porque como puedes escoger de entre todos los que quieras y crear tu propia composición, y sí, se ha hecho mucho en España y América latina, en Grecia, en Italia... Y claro, a la gente de teatro, le mola mucho hablar de esa especie de bucle de teatralizar el teatro...

D.L.- ¿De qué o hasta dónde te permite hablar la metateatralidad?

J.S.S.- En *La escena sin límites* que es una recopilación que tengo de ensayos teóricos, - que a mi me gusta llamarle *mamotetro* a secas, que no te lo recomiendo porque son casi cuatrocientas páginas-, que fue una iniciativa de Manuel Aznar, que es un profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, él es valenciano, pero no nos conocimos hasta que yo me fui a vivir a Barcelona. Y él fue el primero que hizo un estudio crítico sobre mi obra en la edición de Cátedra de *Ñaque y Ay Carmela*, y éramos vecinos de pueblo en San Cugat, venía a mi casas, yo le material para la edición crítica de Cátedra, y entonces me dijo que todo eso había que publicarlo. Yo le respondí que aquello no le iba a interesar a nadie, pero siguió insistiendo, y al final convenció a los de Ñaque editores. Él quería publicarlo todo, pero yo hice una selección, de manera que el libro empieza con el manifiesto del Teatro Fronterizo y un prólogo de Juan Mayorga muy bonito, y otro de Manuel Aznar. Esa parte comprende desde el 77 hasta el año que se publicó. Y luego hay una adenda que yo le llamo Vestigios de las cosas que escribía yo en Valencia desde los veinte años. Y ahí por cierto, hay un capítulo que se llama así, Metateatro, que es un esbozo de reflexión, quizá de justificación de por qué el metateatro. Ahora con la perspectiva, y lo digo también en ese articulito, yo creo que hay un gesto dramático fundamental que es *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, en 1921. ¿Y por qué es un gesto decisivo? Porque ha habido conatos metateatrales desde el Siglo de Oro, guiños en Lope, Calderón, gestos en que se evidencia el carácter ficcional de la representación, en Shakespeare también... Pero en *Seis personajes...* es cuando el dispositivo ficcional del teatro se convierte en sustancia de una obra de teatro. Y yo hablo de la desgarradura producida por los *Seis personajes... en el telón mimético*. Ahora hablaría, que es un tema que estoy elaborando en mi próximo ensayo, que no se cuando voy a hacer... algo así como *hacia un teatro perimimético*, me he inventado la palabra perimimético porque lo de postdramático ya huele un poco... que sirve hoy día para llamarlo a todo... Curiosamente el libro no lo ha leído nadie porque acaba de salir en español. Y el concepto de teatro perimimético

habría que rastrearlo como el teatro del SXX sobre todo, en la medida en que el cine se ha apropiado de la función mimética, de los mecanismos identificatorios, de la verosimilitud extrema, entonces el teatro de alguna manera puede exhibir su carácter de representación, y hay una serie de movimientos en la dramaturgia y en la puesta en escena en la que lo mimético es discontinuo, fragmentario, el teatro exhibe su carácter de convención, juega con las convenciones y ahí está el metateatro. Pero también los efectos de distanciamiento o de extrañamiento del teatro épico también es un modo de decir, *señores, esto es teatro...* Hay escenas que son miméticas, pero otras en las que la ruptura de la Cuarta Pared, las interpelaciones al público, los carteles, todos los recursos del efecto V son efectos de metateatralidad, o al menos de relativización de lo mimético. Y cuando llegamos al teatro de los años 60, los grupos americanos, el Open theater, pues también ahí hay mucho en que los espectadores forman parte de la representación, colaboran, la famosa participación. Entonces yo creo que se podría hacer un rastreo que confirmaría que así como la fotografía en la segunda mitad del SXIX descargó a la pintura de la obligación de reproducir la realidad, y entonces se empezó a experimentar sobre su propia condición, impresionismo hasta llegar al cubismo, surrealismo, la abstracción... Yo digo que algo parecido ocurre en el teatro a partir del cine. El cine descarga al teatro de la obligación de representar la realidad, yo creo que hay una relación evidente. Y creo que la columna vertebral de ese desguace del mecanismo ficcional irrumpe de una forma decisiva con los Seis personajes...

D.L.- Puede ser que esa parte de tu obra beba entonces de Brecht, o de Pirandello...

J.S.S.- De alguna manera cuando empecé a escribir los textos de Pervertimento tampoco tenía muy claro el concepto de lo metateatral. Simplemente fue un laboratorio que organicé cuando todavía no teníamos la Sala Beckett en Barcelona, pero yo tenía un local, un sótano inmundo, inmundo porque nos salían champiñones en el vestuario, en cuanto nos descuidábamos... Pero bueno, yo ahí aprovechaba para hacer talleres, laboratorios... Empecé a investigar no desde la mesa, sino con actores, directores... Y ahí en un momento planteé esa cuestión, sin la terminología ni la claridad que ahora tengo, pero sí que quería relativizar el concepto de identificación, puede ser que eso me viniera de esa extraña síntesis de Brecht y Beckett, que mucha gente me pregunta, como es posible que yo los tenga como maestros, aunque para mí no hay contradicción... y entonces empecé a escribir esos textos pensando qué pasaría si un personaje se da

cuenta de que lo que dice no lo dice él... cómo se interpreta eso, cómo se coloca al actor...

D.L.- Ponerse en todos los planos y posibilidades posibles....

J.S.S.- Claro, que pasa si en la escena no pasa nada, y lo que pasa pasa en la trascena.... y los textos, partían de preguntas conceptuales y yo lo que hacía era escribirlos para que los actores y las actrices investigaran a ver qué pasaba ahí... Y ahí me metí en esa vía del metateatro.(29:50)

D.L.- Cuáles son de los otros géneros que tú has podido cultivar como autor tus principales influencias, digamos que de la metateatralidad podrían ser Brecht, Becket, Pirandello....

J.S.S.- Yo digamos que lo tengo incluso convertido en conferencia, yo digo que yo no soy conferencista, yo soy pedagogo, me gusta compartir con gente que viene específicamente a hacer un trabajo teórico o práctico. Pero las circunstancias de la vida me han ido obligando porque me han pedido que de conferencias para inaugurar actos, o en el congreso de tal... y bueno, fabrico un esquema y hablo. Y uno de estos esquemas, no recuerdo ahora para donde lo hice, lo titulé *De la importancia de ser epígono*, como normalmente me piden que hable de mi teatro, y me aburre bastante hablar en público de mi teatro, por lo menos me parece poco estimulante, dije vale, se me ocurrió voy a hablar de mi teatro sin hablar de mi, hablando de mis cinco maestros, donde reivindico la condición de epígono, de discípulo, de alguien que sigue los pasos... Entonces yo digo que mis cinco grandes maestros, aparte de otros muchos, Brecht fue el primero, y es curioso porque siempre regreso, como a los demás, son autores a los que siempre regreso y siempre veo cosas nuevas, me ayudan en trayectos zigzageantes. Kafka es el segundo, que sigue siendo un referente total para mí, y Kafka me ayudó a salir del casi inevitable, sino dogmatismo, por lo menos el racionalismo didáctico brechtiano, entonces con Kafka descubrí la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, y eso yo lo digo cuando me preguntan como pasé de Brecht a Beckett, y yo respondo que hice el tránsito pasando por Kafka. Entonces el tercer maestro que me sigue fertilizando y provocando es Beckett, a través de Beckett conocí a Pinter, y entonces Pinter me abrió otro territorio impresionante sobre lo no dicho, sobre el subtexto, sobre lo inverificable de la realidad, y por lo tanto, también del teatro. Mi teatro ahí se empezó a llenar de

sombras y empezaron a ponerme la etiqueta de autor raro. Y el quinto pero que de alguna manera atraviesa toda mi trayectoria y continuamente vuelvo a él es Julio Cortázar. Para mí es un autor de cuya importancia no tenemos suficiente conciencia, es mucho más que un narrador, es un filósofo que tiene una cosmovisión, encontró un extraño humor poético, una percepción de la realidad que de alguna manera las ciencias están revelando, la realidad no es solo lo que percibimos, hay también grietas y fisuras, y en Cortázar hay una intuición genial que se camufla discretamente en esa especie de realismo fantástico o de neofantástico, pero que no se puede confundir con la literatura fantástica anterior. Esos cinco son mis maestros, y naturalmente tanto Kafka como Cortázar que no son propiamente dramaturgos aunque tienen alguna tentativa, pero yo me paso la vida teatralizándolos, rescatándolos para el teatro, de hecho ahora estoy metido en un proyecto Cortázar, y ya he hecho varios... *Carta de la maga a Pepe Rogamatur*, a partir de Rayuela, lo hice en el 86, he hecho varios maratones Cortázar en Barcelona o Madrid, son cinco o seis horas en distintos lugares de un mismo local, en Casa de América hice uno, dramatizando textos de Cortázar y trabajándolos con actores se crea una especie de performance. Y ahora estoy otra vez con un proyecto Cortázar, este año está siendo el cincuentenario de Rayuela y el año que viene es el centenario del nacimiento de Julio, entonces me han pedido y estamos preparando cosas y probablemente haremos aquí una maratón corta el año que viene. Tengo buena relación con la viuda que no deja adaptar a nadie, pero yo me la conquisté hace unos años, una mujer maravillosa y la editora alfaguara también está interesada y bueno ahí estoy otra vez con Cortázar

D.L.- ¿Qué te parece lo más *teatral* de Cortázar, los textos cortos, o Rayuela o sus novelas?

J.S.S.- A ver, es difícil, son campos distintos... Y lo de más o menos, depende, a ver, Rayuela creo que fue una especie de cosmovisión, pero también es verdad que quizá Rayuela tiene un cierto handicap para su lectura, que es que está muy anclada en un momento determinado, tanto del pensamiento como del arte, como de la propia existencia, es una novela muy existencialista, y formalmente es un condensado de muchas de las cosas que luego o antes él desde sus relatos fue lanzando... no sé, es difícil, es como si me preguntas por cualquiera de los otros, por Kafka, qué es lo mejor, pues no sé, me gusta él, me gusta su pensamiento, su capacidad creativa, los mundos

que abre y eso está diseminado en toda su obra. De pronto, releo un texto y digo cómo no me había dado cuenta de esta maravilla.. son autores que te permiten la relectura y la relectura siempre es un nuevo descubrimiento. Y acabas descubriendo que leíste otra cosa, que ese texto ya no es el mismo, que redescubres otro mundo, que es una de las cosas que estudia la estética de la recepción, otra serie de campos teóricos que me han ayudado mucho, la antropología, la física cuántica, la lingüística pragmática, y yo todo eso lo muelo, dentro de la reflexión y de la práctica también. Y para mi la estética de la recepción, considerar la obra desde el punto de vista del lector como el autor prevee al lector, como lo construye, eso en el 85 fue como una revelación y yo ahora lo uso en mis talleres, les hago leer.

D.L.- De todos los teóricos que con la democracia empezaron a llegar al teatro español, Kantor, Grotowsky, Artaud, Wilson, Brook, etc... ¿quién crees que aportó algo novedoso dentro de ese *mundo paralelo* de la teoría teatral?

J.S.S.- Yo creo que son varios. He sido siempre muy crítico con lo que llamo el imperialismo del director, que empezó en esos años, sesenta aproximadamente, y a partir de entonces el autor quedó relegado a un segundo plano, fíjate que muchos de esos directores no montaron apenas obras contemporáneas, se iban a los clásicos, y luego se ha producido un fenómeno, que es que todo el mundo se cree que es Peter Brook, cualquier director cree que es especial y distinto... entonces mi posición es ambivalente, yo creo que todos esos que tú has dicho Kantor, Brook, yo añadiría Sthreler y algunos más, habría como una decena o docena de grandes directores que para mi han sido totalmente decisivos, porque primero, nos han enseñado a leer a los clásicos muchos de ellos, segundo, han convertido, han creado el sueño de Gordon Craig de que la puesta en escena era un arte específico, ellos lo han hecho realidad, la puesta en escena no es una actividad secundaria, es un arte en sí mismo. El problema es que, han creado por un efecto clónico, la idea de que el texto es un pretexto para el director y no todos los directores son Brook o Wilson... Y eso ha generado una distorsión que llevó durante bastantes años a considerar que el texto era un anacronismo, y yo me he pasado toda la vida definiendo que el texto es literatura, y debe tener una consistencia literaria extremada y es partitura de un espectáculo, de uno no, de infinitos espectáculos. Entonces esa dicotomía de si el teatro es literatura o es espectáculo... No es que las dicotomías sean mentira... la cuántica nos enseña que la luz

es onda y es partícula, se comporta como onda y se comporta como partícula y es así... y no hay que desmerecer ninguna de ellas en favor de la otra. Ahora una actividad que hemos puesto en marcha en la escuela es justamente un visionado de videos de maestros de la puesta en escena del siglo XX, llevamos dos de Sthreler, y claro que era auténticos creadores integrales y la gente joven, la gente que no ha visto montajes de Sthreler que está asistiendo se queda fascinada de como en los años setenta, este hombre hace una tempestad de Shakespeare o un jardín de los cerezos un poco más tarde, y realmente convierte el texto en una obra de arte total, sin destruirlo para nada. Porque yo creo que la mayoría de ellos, menos Bob Wilson que eso otra cosa, tiene un ego desmesurado, bueno todos... pero él creó un lenguaje interesante también.

D.L.- Vamos a hablar de hispanoamérica porque es parte de el análisis en mi tesis, donde estoy intentando desentrañar lo más importante del tráfico de aquí para allá y viceversa, las influencias que igualmente van y vienen, quizá en ese periodo del año 75 hasta el 2003, qué autores o qué te ha parecido lo más interesante de lo que ha venido o ha ido en este periodo tan extenso.

J.S.S.- Habría que citar muchos nombres y el problema que tenemos en España, es que tenemos, primero, una simplificación tremenda cuando decimos latinoamérica como si eso fuera una sola cosa, latinoamérica son, no recuerdo 18 países creo, y cuatro o cinco grandes culturas artísticas, literarias y teatrales muy diferentes. No tiene nada que ver, por ejemplo, lo que yo conozco de teatro brasileño con el teatro argentino o con el teatro chileno o venezolano... Son realidades muy diferentes que crean teatros muy diferentes y en cada una de ellas además el estatuto del texto es diferente también. Por ejemplo, en Argentina nunca se ha perdido la relevancia del texto, del discurso, de la dimensión literaria, hay una serie de autores que se han mantenido, pasándose el testigo generación tras generación y nunca el texto se ha visto relegado por ejemplo, como ocurrió en España en los setenta y ochenta a una condición secundaria. En México pasa algo parecido, no se ha roto el proceso de generaciones que han dado la importancia al texto por encima de cualquier otra pretensión o disposición en la puesta en escena. Y en otros países donde quizá ese hecho no se ha respetado tanto, Por eso yo hablaría de países donde la tradición dramática, renovándose, cuestionándose, ha seguido vigente y ha tenido una relevancia, los que hemos citado fundamentalmente. En cambio, en Colombia, por ejemplo, como fue la cuna o la matriz de la creación colectiva, que fue

uno de los factores por cierto, también tuvo una enorme influencia en la España de los 70, cuando llegó a Barcelona, a Madrid, creo que a Cádiz también, por ejemplo, de la Candelaria de Bogotá o el TEC de Cali, influyó muchísimo en los grupos españoles, porque claro además era una sistematización del teatro como una actividad grupal, en donde el autor no significaba nada. Y entonces cuando yo llegué a Colombia en el 85, y ya cuando me invitaron a dar un taller en el 86 me plantearon literalmente eso que la tradición dramtúrgica, el conceptio de texto, de literatura dramática había quedado completamente relegado a una cosa anacrónica, porque la creación colectiva era el paradigma de lo político y artístico en el teatro, y entonces yo empecé a dar talleres de literatura dramática. Y por lo tanto, ha habido en Colombia una o dos décadas donde la dramaturgia no ha sido relevante, y sin embargo, ahora hay una cantidad de dramaturgos que tiene entre treinta y cuarenta, cuarenta y cinco años extraordinarios, que no se conocen en España. Chile, también es otro caso peculiar, pero tampoco quiero profundizar en todos, pero lo que sí quiero señalar es que es la diversidad lo más característico. Entonces una persona que ha tenido la suerte como yo de viajar ya prácticamente a casi a todos los países iberoamericanos, y a veces en el mismo, estoy dos semanas en uno, tres en otro, entonces he podido ser más consciente de esa noción de biodiversidad teatral, de que no hay una única fórmula y es absurdo engancharse a una moda porque te dejas fuera otras alternativas o posibilidades que dependiendo del contexto tiene tanta o más eficacia que el postdramático, si es que quiere decir algo esa palabra. Entonces desde ese punto de vista yo creo que una de las tareas que habría que emprender y que lo estamos haciendo, es dar a conocer la dramaturgia latinoamericana, establecer nexos entre los dramaturgos españoles y los dramaturgos de los diferentes países, organizar ciclos, encuentros, y yo creo que eso quitaría al teatro español mucha paja mental y mucha banalidad, porque claro en algunos de aquellos países el teatro tiene un latido con la realidad social, una sintonía con lo que la gente vive que aquí, generalmente, no tiene. Ahora está empezando un poco, porque claro con la crisis la gente está intentando cambiar de paradigma (47:43)

D.L.- En los años 80, cuando ya se empezaron a asumir todas esas influencias europeas, latinoamericanas, ya habías ciertas libertades, ya se podía expresar todo, qué obra, qué montake o autor recuerdas tú que supusiera un punto de inflexión quizá porque a partir de aquel momento hubiera otra forma de hacer las cosas...



J.S.S.- Es difícil de fecharlo... Jugaron un papel muy importante que yo creo que habría que estudiarlo los festivales, algunos festivales. Por ejemplo, el festival del Grec de Barcelona, que no recuerdo exactamente cuando empezó, el Festival de Otoño de Madrid...Lo digo porque esos festivales visibilizaron, dieron visibilidad y relevancia digamos a esa efervescencia creativa de países europeos que yo creo que a muchos nos abrieron los ojos, nos dimos cuenta que aquí estábamos rascando la paella a ver si salía algo... Y luego el Festival Iberoamericano de Cádiz que podía haber sido un equivalente de eso no ha tenido la repercusión que debería haber tenido, porque entonces España habría recibido esa doble infiltración de las innovaciones técnicas, estéticas y conceptuales de algunos grandes creadores europeos y toda esa dimensión social, comprometida de un teatro técnicamente quizá pobre, estéticamente barato, pero con una dimensión real del que perdimos la oportunidad de nutrirnos también... Y qué espectáculo, yo puedo hablar de cosas que me impresionaron a mi, por ejemplo, pero no podría hacer una radiografía objetiva... Lo que si es cierto es que a menudo la llegada de algunos espectáculos creaban modas, quizá no hayas oído hablar de Roy Hart Theater, un grupo de teatro londinense de aquellos años, tenía un trabajo sobre la voz con una base psicoterapéutica... Y entonces llegó al Festival de San Sebastián, Primer Acto publicó un monográfico y a los pocos meses ya había muchos grupos que trabajaban en esa línea. No digamos ya Grotowsky, que produjo una verdadera epidemia, espectáculo donde no se despelotaba todo el mundo, donde no había un orgasmo colectivo y varios ataques de epilepsia no tenía ningún interés... No creo que sea solo cuestión del paletismo español, pero si que es verdad que en España había una cierta miseria cultural en el teatro, que por lo tanto cuando llegaba algo novedoso, ahí nos tirábamos todos a la piscina como fuera...Kantor, no sé, sería interesante medir si Kantor tuvo alguna influencia... Piensa además, que yo todos esos años los viví en Cataluña y con muy poca relación con el resto de España, yo no venía a Madrid prácticamente nunca, porque además Barcelona en aquellos años era mucho más efervescente culturalmente, por un parte de atracción de grandes espectáculos, creadores, etc...y también de irradiación por los grupos que allí había, Comediantes, Joglars, La fura, etc... Y mi visión es muy parcial, porque además yo estaba de profesor de instituto de Bachillerato y profesor del Instituto del Teatro de Barcelona y director y todo del Teatro Fronterizo, porque escribía, dirigía, buscaba dinero, etc.... y entonces no tenía posibilidad de ir a otras partes, de venir a Madrid por ejemplo.

D.L.- He hecho en mi estudio dos seguimientos de autores porque me parecía que era una forma de homogeneizar el periodo, por un lado Albert Boadella, y por otro lado, La zaranda siempre me ha parecido como un lenguaje distinto dentro de todo lo que había, ¿qué opinión te merecen?

J.S.S.- La zaranda ha sido una especie de absorción de cosas que estaban en el aire y creación de una poética propia. Creo que los dos en su momento fueron grupos absolutamente relevantes. Yo no había establecido comparación, pero quizá el hecho de que lo grupal los define, de que es teatro pero que no parte del texto, sino que el texto es un material más, quizá La zaranda más arraigado en lo local, y quizá por eso paradójicamente más universal, paradojas de la cultura... Con Boadella lo que pasa es que yo reconozco que la evolución de Joglars me ha llevado a tener una actitud crítica a ciertos espectáculos que quizá en su momento me entusiasmaron, viendo a dónde han derivado. No se pueden mantener los recuerdos puros, porque la memoria es una máquina trituradora, que remodela la experiencia en función del presente. Pero creo que en su momento fue un revulsivo para la sociedad catalana y española en general. Fueron de los grupos que más se atrevieron a cuestionar los sacrosantos valores, la prueba es que acabaron en la cárcel. No sé si La zaranda tuvo problemas de censura... El gran acierto de Calonge es ir a las raíces y yo siempre digo que el flamenco el cante jondo es la única manifestación cultural verdaderamente radical en el sentido de que viene de las raíces, y yo creo que en España no hay otra manifestación cultural que tenga ese arraigo, yo lo comparo con el jazz, y no es raro por lo tanto que se hayan producido hibridaciones y que casen tan bien, porque nacen de una colectividad que tiene por una parte una identidad y luego un tipo de vivencia de opresión, de sufrimiento, y ahí el arte sale como grito. Y partir de ahí y manteniendo esa esencia con influencias de Grotowsky y otros, pero sin perder nunca ese origen, les han dado un carácter y un lenguaje propio a la vez que universal. Yo creo que eso también ocurre en otro gran grupo andaluz, La cuadra, de Salvador Távora.

D.L.- De lo último que se puede ver hoy día en los escenarios españoles ¿qué consideras lo más destacable en el teatro español y europeo?

J.S.S.- Por un lado, estaría la dramaturgia, pues por ejemplo el autor alemán Roland Schimmelpfennig me interesa mucho, pero también hay un aspecto de una concepción no literaria o espectacular del teatro, si no yo diría antropológica o sociológica que me

interesa mucho que es el teatro que está produciéndose fuera del teatro, el teatro que trata de salir del gueto cultural, del público, productoras, instituciones... Por una parte, este movimiento de micros, habilitar espacios pequeños y volver a una especie de teatro casi clandestino, que yo a veces decía de broma algo así, el teatro tiene que volver a las catacumbas o a las trincheras. Pero hay experiencias, que en España todavía son pocas, o por lo menos yo no las conozco, y en América latina me fascinan, que es teatro realizado en lugares con memoria, donde han ocurrido cosas que tenían que ver con los desaparecidos, con la violencia, etc... En Medellín o en Bogotá por ejemplo, donde se hace una obra de teatro a partir de lo que ocurrió en tal plaza, y a veces incluso los vecinos pues hasta participan. Eso en Argentina tiene una larga tradición no con contenido político que es el teatro comunitario que son asociaciones de aficionados, vecinos de un barrio que forman un grupo, y por ejemplo, Catalina sur, que tienen ya más de veinticinco años de historia, y que hacen las cohistorias del barrio, en una relación directa del teatro con el tejido social y con el ámbito urbano. En Brasil hay un grupo que se llama Vertigem (Vértigo) que yo los quiero traer aquí que también hacen espectáculos en función de espacios concretos, escriben y montan a partir de estos espacios. Y esa especie de entrelazamiento del teatro con lo urbano, la vida colectiva y los vecinos, todo eso tiene que ver con el hecho de que para mí el teatro debería salir del teatro y respirar un poco el aire de lo que está ocurriendo en la calle. Desde aquí he hecho ya un par de talleres sobre el teatro en la plaza, rescatando toda la tradición juglaresca, no solo española sino latinoamericana del charlatán, de los vendedores, adivinadores, todo eso y actualizándolo para convertirlo en un teatro de intervención en las plazas, que de alguna manera podrían convertirse en la nueva Ágora, si la ley no nos lo impide... yo creo que el futuro está ahí también, y naturalmente teniendo en cuenta la integración de los colectivos sociales, y las diferentes razas y culturas, ya que el mundo va hacia el mestizaje, el teatro tiene que ser mestizo también, no solo blanquitos en escena, crear ese tipo de creación desde la multiculturalidad, asumirla desde una perspectiva antropológica y eso tendríamos que estar haciéndolo ya.

### 7.1.2. Eduardo Vasco

D.L.- Bueno, para empezar, quisiera que me contaras un poco como llegaste al mundo del teatro, cuáles fueron tus inicios.

E.V.- Yo estoy estudiando en Alcalá de Henares, que es donde vivía, y allí recibo una especie de baño de muchas cosas, fundamentalmente de cine, de teatro, de arte... es un momento muy explosivo en Alcalá, donde hay muchísimo dinero, gobierna una coalición, Izquierda Unida se hace con la rama de la cultura, y todo lo que es música, teatro, cine que es donde el Festival se asienta, está muy apoyado, entonces pues digamos que el caldo de gente que estaba haciendo cosas es muy interesante. Yo me veo por aquel entonces ciclos de Tarkowsky o de Bergman o cosas así... Que es una cosa que para un adolescente o postadolescente como era yo fue muy curiosa... Todos los festivales de cortos, festival de Jazz... Había un momento que, en general, en la cultura española había como una especie de demanda de cosas de fuera y de cosas que no se habían visto. Yo había hecho mucho teatro en el colegio y decidí que quería meterme más... Me inscribí en un taller local, y allí ya decidí que lo que iba a intentar es estudiar arte dramático.

D.L.- ¿Con alguna orientación concreta, ser actor, director...?

E.V.- Sí, ser director, ya en el taller yo me daba cuenta que a mi lo que me gustaba era contar historias desde fuera y contarlas con el teatro. Con lo cual me vengo a la escuela de arte dramático, lo primero que me dicen es que director no, porque soy muy joven (entonces tengo dieciocho años) y que me presente a interpretación. Me presenté a interpretación a un grupo muy curioso que había por la tarde entonces, en el que estaban José Luis Patiño, Yolanda Pallín, un montón de gente que ahora está trabajando.... y entro, no me expliques porqué ni como, pero el caso es que entro, me preparé y entré. Hice el primer curso, y en el segundo curso coincidí con una gente en Alcalá que se llamaban *Telemaco*, era una compañía que estaba ya muy estable, que llevaban trabajando mucho tiempo, eran gente de mi edad casi todos, menos los dos que la dirigían que son dos escenógrafos ahora, Juan Sanz y Miguel Ángel Coso, y empecé a colaborar con ellos durante ese segundo curso de la escuela, empecé a trabajar como

actor, como técnico también a veces, como lo que podíamos... y me incorporé a la compañía, con lo cual digamos que compatibilicé todo mi segundo y tercer curso de la escuela (fundamentalmente el tercero), con las giras y con todo el trabajo que había en *Telemaco*, que había mucho. Trabajar en aquella compañía era un lujo porque teníamos una nave de doscientos metros cuadrados con equipo de sonido, luces... con lo cual nos pasábamos el día probando bobadas... Teníamos veinte años y lo que teníamos ganas era de hacer doscientas obras cada tres días. El caso es que allí fundamentalmente nos especializamos en comedia del arte, trabajamos con gente del TAG de Venecia que había pasado por allí, que nos dieron un taller, entonces la comunidad de Madrid apoyó a la compañía, contrataron al director y nos pagaron una producción para ver qué tal... El caso es que tuvimos a Adriano Lurissevich trabajando con nosotros e hicimos unos cuantos espectáculos con él, en su periodo más juvenil también... él tenía ya en aquel momento cuarenta años, o treinta y muchos y nosotros teníamos veinte, con lo cual para nosotros era un señor muy mayor... Trabajamos mucho con él y nos proporcionó a todos los que trabajamos allí una gran experiencia teatral, del día a día, de cargar, descargar, montar, desmontar, actuar, levantar un espectáculo, montar en teatros... Entonces yo decidí hacer dirección que fue prácticamente al año de hacer interpretación, solo había un curso de un año y me inscribí. Entonces me dijeron que sí, ahora que ya había acabado interpretación sí. Y en el curso, más o menos, lo que ocurrió fue que me dieron toda la carrera que ahora se da en cuatro años condensada en un año, y que me estabilizó mucho la cabeza, me ordenó mucho, me amuebló muy bien las ideas que yo en aquel momento las tenía un poco dispersas, me ordenó bastante la idea del repertorio, de la tarea, de los cometidos, de los objetivos del director de escena. Y conocí a gente estupenda... En este viaje del teatro lo que te pasa muy a menudo es que es más importante la gente que conoces porque trabajan contigo al lado, o porque estudian contigo que muchas veces otros, aunque yo tuve profesores muy interesantes y estupendos, pero conocí a gente como Natalia Menéndez que hizo la carrera conmigo u otra gente.... El caso es que me empezaron a ir muy bien las cosas desde el primer momento. El primer montaje que hicimos que se llamaba *Hiel*, era un texto de Yolanda Pallín, estábamos pensando como hacerlo Yolanda y yo, y la compañía que había surgido de nuestra clase de interpretación, que se llamaba *A teatro* deciden que quieren hacer un espectáculo. Habían hecho *Orquesta de señoritas*, que les había salido muy bien, y una *Antígona*. Y la verdad es que estaban trabajando a muy buen nivel. En aquel momento no tenían proyecto y nos ofrecieron el dinero. Tenían dinero para un proyecto,

además bastante dinero, y nos lo ofrecieron para que hiciéramos la producción como quisiéramos porque si no lo perdían. Entonces nosotros cogimos la compañía como si fuera nuestra y levantamos el espectáculo. Lo estrenamos en Cuarta Pared en uno de los primeros festivales de teatro alternativo que se hicieron, prácticamente abrimos Cuarta Pared, fue una cosa muy bonita...

D.L.- Estamos hablando del ochenta y....

E.V.- Del año 92, *Hiel* se estrenó en el 92. Yo estaba ya cursando el primer curso de lo que iba a ser la carrera, porque pensé que el título iba a ser una cosa interesante tenerlo, y a la vez ya dirigiendo, entonces me dieron un premio, el premio al mejor director joven, que me lo dio la asociación de directores de escena, y yo tenía entonces 23 años. Y eso ocurrió haciendo el segundo espectáculo, que fue un clásico español, *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón..

D.L.- ¿Con la misma compañía?

E.V.- Con la misma compañía, con algunos cambios, porque el reparto era distinto, pero ya con nuestra compañía, es decir, ya no era *A teatro*, hicimos una compañía que se llamaba *Donduardos*, con *Donduardos* estrenamos fundamentalmente teatro clásico, remontamos bien, porque se volvió a reponer en Madrid, e hicimos *La bella aurora* y *Dar tiempo al tiempo*. En el periodo de *La bella aurora* yo me fui a hacer los últimos cursos de la carrera a Amsterdam, a una escuela que se llamaba Regium Playing Theater School, que es lo que sería lo equivalente a la RESAD aquí, porque me había interesado muchísimo el teatro holandés que había venido a festivales internacionales. Lo que ocurría mucho entonces es que había una especie de baño de teatro internacional muy fuerte. Desde el año 86 que yo entro en la escuela que el festival internacional estaba muy consolidado, y tenía cosas muy buenas Kantor, Bergman, Sthreler, con lo cual pues nosotros vemos teatro internacional desde los primeros años de formación, cosa que nos distingue mucho de otras generaciones, aparte de que hablamos un segundo idioma, hemos estado fuera.. Yo creo que eso dio muchas alas a otra muchas cosas... Me fui a Holanda, trabajé con gente de mucho nivel y entre medias pues hice *La bella aurora* que estuvo de gira, y cuando volví la compañía se había extinguido, se había peleado todo el mundo, cosa que suele pasar en las compañías teatrales, y decidimos fundar Yolanda y yo *Noviembre*, que es la compañía con la que sigo trabajando ahora, que

somos básicamente Yolanda Pallín y yo y hemos tenido incorporaciones de gente que han entrado y han salido, de todo tipo y color... Y con un productor ahora mucho más estable desde que hicimos *Los motivos de Anselmo Fuentes*... En aquella época hicimos varios textos, hicimos a Müller, después *Lista negra*, de Yolanda Pallín, y haciendo *Lista negra*, me llamaron del Centro Dramático Nacional para dirigir un espectáculo, y ahí empecé a enganchar trabajo...

D.L.- ¿Siendo director del CDN Pérez de la Fuente?

E.V.- Sí, Pérez de la Fuente.

D.L.- ¿Y cuál fue el espectáculo?

E.V.- *Rey negro*, de Ignacio del Moral. Después de *Rey negro*, seguí trabajando con mi compañía, e hicimos cosas pues desde Borja Ortiz de Gondra, que acababa de ganar el premio Marqués de Bradomin, textos de Yolanda Pallín. Como montaje de final de carrera, que justo me pilló por ahí, hice *Final de partida*, de Beckett, una serie de montajes que estuvieron muy bien, que tuvieron muy buen reconocimiento, en aquel momento casi todo lo de escuela lo estrenábamos en el Teatro Galileo, que en aquel momento tenía en cartelera a gente como *Meridional Teatro*, otros que cumplen ahora veintitantos años también... gente de todo tipo, y nosotros estábamos ahí metidos en ese caldo que era muy interesante, porque nos ayudábamos mucho unos a otros. En aquel momento también conocimos a Micomicón, y todos nos ayudábamos en todo. Cuando se le rompía algo, el otro iba y echaba una mano... Fue una época muy movida y muy divertida, y luego había huecos, por ejemplo, el hecho de que nosotros abriéramos Cuarta Pared con el primer festival alternativo, donde todavía estaban los cables por medio, y todo muy precario, lo que querái decir básicamente es que no había espacios y los teníamos que abrir. Había un tapón generacional tremendo, tenéis que pensar por ejemplo, que toda la promoción o la generación de Ernesto Caballero, Helena Pimienta, etc...han tenido una gran dificultad de acceso a la “primera división” digamos, porque ha habido otra generación que no les ha dejado, con lo cual la nuestra prácticamente les saltó por encima, y eso fue a través de los espacios alternativos. Y bueno, pues luego seguí alternando mi compañía con montajes fuera y poco a poco.

D.L.- Luego vino la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ¿no?

E.V.- Sí, yo había dirigido en la compañía en el 2000 un Tenorio y seguí haciendo teatro clásico con mi compañía, porque nosotros hacíamos a veces teatro clásico, a veces contemporáneo, según... Y habíamos hecho varios Lopes, y me nombraron director de la CNTC en el 2004, estuve hasta el 2011, siete años y ocho temporadas, o sea, que ha sido mucho tiempo.

D.L.- ¿A espectáculo por temporada, más de uno...?

E.V.- Más de uno... Yo creo que la tónica para una Compañía Nacional la tiene que marcar el director, es decir, el estilo, porque lo que se pedía en aquel momento era una compañía que tuviera un estilo muy conformado, muy definido. Y nos metimos a trabajar con dos elencos de actores, más un elenco joven, más elencos ocasionales. Llegamos a tener cinco espectáculos a la vez en algunos momentos, girando y en el Teatro Pavón, era un nivel de producción muy alto, cosa que ahora es imposible porque no hay dinero entre otras cosas.

D.L.- ¿Qué línea es la que, de alguna manera, te exigieron en ese sentido, quiero decir, que se recuperaran algunos clásicos concretos o algún autor en particular...?

E.V.- La compañía solo puede hacer teatro clásico español, y lo que me pidieron básicamente es que hiciera una compañía. Es decir, una compañía se llama compañía no por nada, no es una casualidad, querían un grupo con un estilo, una especie de la Royal Shakespeare Company en sus buenos tiempos. Entonces nosotros apostamos por eso más que por otras cosas. Hay muchas fórmulas para hacer este tipo de gestiones, y nosotros pues apostamos por eso, por una compañía que creara un puente entre la juventud y el teatro clásico, potenciar los festivales... La verdad es que fue una experiencia muy interesante y yo salgo de la compañía con cuarenta y poco, cuarenta y dos años...

D.L.- Durante ese tiempo, ¿seguiste dando clase aquí en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático)?

E.V.- No, me pedí una excedencia. Entonces salgo de la compañía, vuelvo aquí y hago montajes fuera como *La gaviota* que hice para los teatros de la Generalitat Catalana, también hice una ópera por el camino... Pero lo que realmente me interesa es trabajar con mi compañía y proyectos como *El malentendido* con Cayetana Guillén Cuervo, que



acabo de hacer en el Centro Dramático Nacional (CDN). Y poder aceptar los proyectos que tú quieres y no lo que necesitas para comer, porque tienes una compañía que más o menos te promociona y luego un trabajo en una escuela, la verdad es que es un privilegio.

D.L.- Después de la CNTC, vuelves a la RESAD... Seguirías montando clásicos o lo de los clásicos ya es algo pasado...

E.V.- Bueno, estamos montando Shakespeare, la temporada pasado hicimos *Noche de reyes*, y ahora estamos haciendo un *Otelo*... Quiero decir, que realmente Noviembre siempre ha tenido una pata en los clásicos. La pata en los contemporáneos es más complicada porque son tiempos muy complicados ahora mismo para hacer cosas, y luego porque realmente estamos esperando oportunidades. Nosotros trabajamos muchos a partir del elenco que tenemos, es decir, yo hago obras para la gente con la que trabajo, cosas que me interesan, que me gustan y que me entusiasman pero si no tengo los actores no voy a hacer la función. Hago *Otelo*, porque tengo un Otelo y un Yago estupendos en la compañía. Ahora mismo, lo que nos manda son las ganas de contar cosas y el placer por hacerlo.

D.L.- Salvando las distancias, que prefieres el clásico inglés o el español, y por qué.

E.V.- El clásico español es más rígido hasta que le coges el punto. Shakespeare en cierto sentido es más universal, sería una estupidez no darse cuenta de que una obra de Shakespeare es algo tan abierto a la humanidad, tan lleno de valores recuperables en cualquier época, que obras de Lope o calderón no tienen...

D.L.- Son más “locales” quizá...

E.V.- Son más locales y están metidas en un sistema dramatúrgico mucho más organizado, es decir, la organización de Shakespeare es tan imperfecta que es perfecta... Tiene un nivel de enlace con cualquiera en cualquier momento que muy pocas obras del teatro español lo consiguen. Hay algunas que sí, *La vida es sueño* es la obra más universal por algo, *Fuenteovejuna* también... Pero estamos hablando de que probablemente hay quince o veinte obras de Shakespeare que son profundamente reverenciadas, y no es una casualidad, no es marketing inglés. Es que realmente su época y su talento nos llevaron a tener estos textos maravillosos. Eso no quiere decir

que a mi me guste a veces hacer más un clásico español. Para mi el lenguaje es muy importante, la palabra es esencial, con lo cual, tener un Lope en tu idioma diciendo versos tan extraordinarios pues nunca va a poderse comparar a un Shakespeare por muy buen traductor que encuentres. De hecho, nosotros cuando hicimos Hamlet escogimos la traducción de Moratín, básicamente porque era un castellano ya histórico, con lo cual no había que volverlo histórico, si no que era un castellano que ya tenía su patina de edad, pero sobre todo, era un castellano extraordinariamente bello. Era un señor que hablaba muy bien, que escribía muy bien... No es una traducción tan canónica, en el sentido de que no es exactamente literal, pero sin embargo es rica en su idioma. Y bueno, pues claro que si montas un Lope y el castellano manda, manda... Es difícil que el castellano mande en Shakespeare a no ser que la traducción sea buenísima. Y nosotros tenemos la fortuna de contar con Yolanda Pallín que hace unas traducciones y unas versiones maravillosas, pero que no es Lope de Vega ni quiere serlo, quiero decir que es un tipo de propuesta totalmente distinto. Nosotros con Shakespeare hacemos prosa con un puntito lírico, pero prosa. Yo creo que amo las dos patas, las dos partes igual, lo que pasa es que a veces... He estado siete años sin parar haciendo clásico español, con lo cual me apetecía hacer otras cosas.

D.L.- El periodo que estoy analizando sabes que es del año 1975 al 2003, la época de la nueva democracia. ¿Cuál crees tú que ha sido el salto cuantitativo y cualitativo fundamental que ha dado el teatro español en esos 25 años?

E.V.- Yo creo que hay varias cosas, primero, que la formación sea reglada. El hecho de que la formación sea más accesible, sea pública, sea especializada que eso se da a partir del año 92, somos nuestra generación los primeros que entramos con eso, yo creo que eso es un gran triunfo para todos, para toda la profesión. El hecho de que la gente no entre a la profesión de cualquier manera. Segundo, el contacto internacional a través de los festivales, todo lo que viene, todos los que nos vamos fuera, todo lo que podemos aportar, podernos comunicar con otros directores... Yo vengo de Amsterdam, hace dos semanas que estuve con gente de teatro de allí que conozco de cuando estudié. Tengo otros en Bélgica, en Suecia...Quiero decir que conozco mucha gente pues porque había que romper esta burbuja también, aunque para nosotros Europa idiomáticamente es un problema porque la tradición es que los españoles no hablemos nada más que español y que nuestro idioma no lo entienda nadie. Entonces, teatralmente, quitando cosas muy

muy concretas, casi fenómenos, nuestras compañías no pueden girar por Europa con un repertorio internacional porque no les interesa como hacemos el teatro porque estamos en una burbuja un poco canónica, de los 50... Y se ha ido rompiendo, y yo creo que eso es muy interesante. El contacto con sudamérica, por ejemplo, todos los intercambios con Argentina, con Uruguay, con México...

D.L.- ¿Qué piensas de la dramaturgia hispanoamericana? ¿Qué diferencias fundamentales encuentras con la española?

E.V.- Ellos tienen grandes temas que nosotros no tenemos, por ejemplo. La dictadura argentina o uruguaya ha dado de sí dramáticamente una barbaridad, mucho más que el franquismo, y fueron cuarenta años... Sin embargo, por ejemplo, en cine aquí en España hubo un momento que prácticamente solo se hablaba de guerra civil y de franquismo. Pero sin embargo en el aspecto dramático no hemos sabido conectar con el espectador o probablemente nuestro espectador tampoco quería saber mucho del tema o meterse mucho. Hay cosas gloriosas como *Las bicicletas* (son para el verano), de Fernán Gómez... Pero realmente ellos, digamos que la mancha de aceite estaba tan extendida, y estamos hablando de finales de los ochenta, cuando de repente empiezan a escribir cosas que están en la piel de todos, con lo cual la conexión con el público allí es una cosa tremenda.

D.L.- En ese punto de universalizar el concepto o el tema que tratan, recuerdo una obra *Nuestra señora de las nubes*, del argentino Arístides Vargas, que estuvo en Cuarta Pared, que hablaba de la inmigración como fenómeno, porque ellos la sufren y la han vivido en primera persona, pero que era tan universal, tan deslocalizado, que en cualquier sitio hubiese funcionado ese texto, ¿no crees?

E.V.- Si, pero nosotros vemos todo lo que pasó allí con mucha perspectiva, es decir, algo así como “les pasó a ellos...” Ellos lo ven como nos pasó a todos... Es muy raro que en un público en Buenos Aires no tengas alguien que haya tenido contacto, o haya tenido un problema de desapariciones o de asesinatos que es una cosa tremenda. A nosotros la cuestión de la guerra civil pues se nos ha diluido ya un poco. De hecho, yo creo que nuestra generación está un poco hartita ya de determinadas cosas. Te dan ganas de preguntar ¿por qué no lo solucionasteis? No tienes tantas ganas de revivirlo como de que hubiese habido una solución... Dicen, “tuvimos que solucionarlo así. Hicimos una

chapuza...” se hizo una chapuza y todavía seguimos con gente en las cunetas. No hay un espectáculo ahora mismo sobre la memoria histórica que, de repente, el público acuda en masa a ver y eso nos tendría que hacer reflexionar. Y creo que en la dramaturgia latinoamericana sí ha conseguido eso, lo ha conseguido fundamentalmente en Argentina, en Uruguay... Y desde luego en Argentina, al igual que su música está absolutamente impregnada de una gran tragedia nacional que tiene una especie de comunión colectiva...

D.L.- Que quizá les ha hecho saber digerir un poco ese acontecimiento por lo han hecho público y de alguna manera universal...

E.V.- Exacto... y no les hace falta hacer a Lope de Vega, porque probablemente lo que les hacía falta hacer es lo que están haciendo, porque los problemas que tienen son muy candentes y le están hablando a un público que es muy receptivo, y en presente. Entonces, yo creo que es una dramaturgia menos artificiosa que la nuestra, menos formal, mucho más natural, aunque luego tenga sus formalismos, pero que el espectador recibe con una intensidad que nosotros no tenemos.

D.L.- Más discursiva, pero quizá conceptualmente más sencilla, ¿no?

E.V.- Exacto.

D.L.- Y de lo que has visto, has vivido, has experimentado en Europa durante todo este tiempo, de lo que tu crees que ha venido a España, las influencias que realmente han calado aquí, compañías, teóricos durante este periodo de los ochenta, noventa... ¿qué sería lo más destacable?

E.V.- Yo creo que ha habido muchos saltos, por ejemplo, el periodo Wilson que hizo que todo el mundo empezara como a olvidarse de la palabra y de que había que hablar bien. Toda la influencia del stanislavskianismo pasado por Strasberg pasado por Argentina y llegando aquí, yo creo que eso ha sido nefasto para todos. Creo que nuestra pérdida de tradición ha sido de lo peor que nos ha pasado y yo trabajo mucho para recuperar eso. Ahora mismo se habla de los años veinte o los años treinta en España como si realmente no hubiera pasado nada interesante. Y es que realmente nadie se ha molestado en contarlo. Cuatro especialistas y poco más. Nuestra profesión olvida con una facilidad tremenda a gentes como Rivas Cherif o como Martínez Sierra o como

Adriá Gual, y que fueron experiencias muy interesantes... o directamente a los grandes actores de la época que cimentaron cosas que todavía las llevamos en la sangre como Ricardo Calvo, Borrás, Vico... Nosotros somos un país partido por la mitad. La punta de nuestra vanguardia, de nuestro avance profesional o se muere, o se deporta o se exilia o está en una cárcel como en El duesto durante muchos años y acaba saliendo extenuado a México y el hombre hace lo que puede para sobrevivir, quiero decir, nuestro país no tiene columna vertebral, con lo cual hubo un momento en que se apuntaban a todos los bombardeos que había, cualquier cosa que venía de fuera era mejor y era la novedad. Y yo he vivido reivindicaciones wilsonianas aquí cuando de repente eran borracheras, como si Wilson fuera la gran revelación. Y luego era Kantor la gran revelación, y luego otro... Yo soy más estable, a mí lo que me impactado de lo que ha venido de fuera cosas Patrick Chereau, de Bergman, de Strehler, de compañías más concretas... A mí lo que más se pone de moda no suele ser lo que más me interesa. Ahora mismo, por ejemplo, si me interesa mucho lo que está pasando en la Volksbühne de Berlín, lo que trae Meyer .... Hay una parte de la población enloquecida con eso, otra enloquecida con Rodrigo García y el postdramático... Hay como muchas tendencias, y todo el mundo está como cerrando muchas bandas y yo no tengo ganas de cerrarme ya a estas alturas. Yo tengo la ventaja de llevar ahora haciendo teatro desde que tengo 18 años, viviendo de esto, y la verdad es que estoy... no es que esté de vuelta, pero lo que me interesa sobre todo es disfrutar, me interesa encontrar mi camino y no repetir. Y veo muchas gente imitando cosas, y probablemente yo imite otras, pero yo creo que seguramente ahora mismo el mayor reto en la profesión es aprender a amar lo que haces y aprender a respetar a los demás, y sentarte como un espectador, tratar de disfrutar de lo que ves de los compañeros en vez de ponerlos a caldo que eso quita muchas energías...

D.L.- Del periodo comprendido entre los años ochenta y/o noventa, de los espectáculos en los que tú participaste... Bueno, no hemos hablado, pero tú empezaste haciendo espacio sonoro...

E.V.- Bueno, no exactamente yo empecé actuando, lo otro me vino porque como era músico todo el mundo me pedía algo... hazme una musiquita para esto o para lo otro, y poco a poco fui especializándome en eso. De hecho, algún gran periodo en el que trabajé muchísimo con Helena Pimenta, con Juan Carlos Pérez de la Fuente, lo que le hice a Micomicón, Guillermo Heras.

D.L.- De todos esos espectáculos en los que pudiste participar en esos años ochenta / noventa...¿Cuál elegirías y por qué?

E.V.- Pues mira.... Hay muchas cosas que te pasan en la vida y que son muy impresionantes. Uno de ellos podría ser cuando vino Yuri Lubimov al Festival de Otoño con la compañía Taganka de Moscú a hacer aquí La madre, y nos cogió a veinte chavales de figurantes porque toda la escenografía eran formaciones de soldados, y nos entrenaron a nosotros y aquello fue una experiencia teatral muy intensa... Todos los montajes de los inicios, yo creo que todos los montajes de los inicios son importantes, los que haces como actor, los que ves como espectador, creo que lo que te deja la *impronta teatral* tiene que ver con eso. Yo, por ejemplo, la primera vez que vi una cosa de Strehler me quedé con la boca abierta u otras.... No tengo un espectáculo así que pueda decir que cambió mi vida, a mi la vida me la cambió el momento y la gente que conocí. He tenido la suerte de conocer gente extraordinaria, de trabajar con gente maravillosa y de tener gente estupenda que me apoyó en el momento justo en que yo lo necesitaba. Y de contagiarse el hambre y de tener hambre por hacer cosas, que eso también es importante. Realmente revelador revelador, yo creo que fue más el ambiente que una cosa concreta... Lo que vives como espectador siempre es como una cosa como de segunda mano, lo vives, es estupendo, es muy intenso, es fantástico y lo disfrutas.... Pero lo que vives haciendo teatro es una cosa que es incomparable... y guardas una relación tan estrecha con la gente con la que has trabajado, que to veo ahora a Laila Ripoll, por ejemplo, y nos damos un abrazo tremendo, pues porque no nos vemos desde hace un siglo por otro lado, pero porque hemos compartido tantas cosas... Y luego somos una generación que con todos los problemas que había nos echamos una mano los unos a los otros, y yo creo que aprendimos a respetarnos mucho y a cuidarnos mucho entre nosotros.

D.L.- ¿Qué valor social crees tú que sigue teniendo el teatro, si lo tiene, dentro de esta sociedad de las supertelecomunicaciones y las redes sociales... cuál es el mensaje que se puede intentar buscar cuando uno accede o quiere ir a una obra de teatro....¿Qué papel le das tú en ese contexto?

E.V.- Hay algo en nuestra comunicación hoy que tiene que ver con la particular, con lo especial de la comunicación teatral, es decir, encender una televisión y apagarla es un acto casi cotidiano, ir al cine tampoco ya tanto, y ver una película en la televisión

tampoco es algo tan excepcional. Y ahora realmente lo que está ocurriendo de manera excepcional es ir al teatro, es decir, el mensaje que comunica el teatro entra por una zona que es completamente distinta a como entra todo lo demás. Porque tienes que ir allí, porque te sientas, porque participas con otra gente en el ritual, porque son seres humanos los que te cuentan la historia, no tiene porque ser siempre maravillosa, pero cuando eso te cala eso te cala de una manera como no te cala probablemente casi nada, es decir, ahora atender a una película, mientras te llaman por teléfono o contestas un mensaje es normal, y son demasiadas cosas. Realmente el sitio donde puedes tener completa atención y un mensaje humano directo y de gente que habitualmente suele ser muy activa respecto a su realidad circundante, creo que eso hace que el teatro ahora mismo tenga una gran oportunidad para cambiar cabecitas, pequeñas cabecitas, que a su vez extiendan como una onda pues puntos de vista, sensaciones, emociones, etc...

D.L.- ¿Qué autor del teatro español contemporáneo preferirías y por qué?

E.V.- Yo estoy esperando el texto de Yolanda Pallín todavía, porque ella dejó de escribir en un momento dado, y se dedicó más a las versiones, adaptaciones, pero como sé que cualquier día lo sacaré, o los sacaré del cajón ...Pero hasta que Yolanda los saque, pues probablemente Juan Mayorga, José Ramón Fernández...

E.V.- Y eso que comentabas esa línea Rodrigo García, o el mismo Rodrigo García como autor teatral, qué te parece...

E.V.- Bueno, a mi me parece que Rodrigo no es que sea un autor dramático, no creo que ni siquiera él se considere como tal. Yo creo que él se considera más un artista de teatro que escribe textos para sus espectáculos, y creo que los textos de Rodrigo fuera de sus espectáculos no tienen mucho sentido. Bueno, tendrán un sentido evidentemente, pero no tanto como él en sí... yo creo que son espectáculos en sí mismos, no creo que sea un tipo de teatro. Creo que es un teatro que se contagia, que se contagia mucho porque hay mucha gente que le apetece hacer cosas de ese tipo, pero no creo que sean textos que luego vayan a tener una vida como un Ibsen, un Chejov... Probablemente porque las claves son muy del momento en el que está trabajando. Contradiéndome ahora mismo, si te digo que los textos de Rodrigo si se están haciendo por ahí, pero no creo que consigan tanto como consigue él. Lo que hace son cosas que tienen que ver con el

conjunto de la persona que lo hace, el espectáculo... yo que hecho cosas de esas también a veces, pero trabajo más el repertorio, yo soy hombre de palabra y de teatro.

D.L.- ¿Crees que deja de haber mucho teatro cuando se rompe la cuarta pared, se rompe la convención?

E.V.- Creo que la convención es la madre del cordero, pero creo que la convención la estableces cuando sales y ves al espectador y se acabó. No es muy complicado establecer una convención, tiene que ver con el deseo de comunicar y con el acuerdo con el que llegas con el espectador. Al fin y al cabo, es un contrato que tu firmas con el espectador sobre como van a ser las cosas y luego se la cambias y tampoco pasa nada.

D.L.- Pero dentro de ese concepto de alternativo que se ha instalado un poco, no sé si por distanciarse o separarse de la convención clásica del teatro, ganando espacio en muchas salas, y creando una especie de nueva convención, como comentábamos de Rodrigo García y adláteres, no?

E.V.- Bueno y probablemente que cuenta cosas que le interesan a la gente ahora mismo. Yo no soy superfan de ese tipo de espectáculos, pero cuando los he visto, sobre todo los primeros que ví de Rodrigo los ví con mucho gusto y me gustaron y lo disfruté y me dijo cosas. Pero bueno, como todo, todos tenemos nuestras fronteras y probablemente la frontera de Rodrigo tenía que ser salir fuera de España para poder seguir desarrollando su trabajo porque aquí era imposible, aquí no tiene público. No tiene ninguna repercusión, es un tipo de teatro que aquí no interesa directamente y luego por ahí les vuelve locos, en Francia, Alemania.... Él tiene que irse porque realmente aquí no hay sitio, como les pasa a los de la Danza Contemporánea. Aquí no le interesa a nadie nada la danza contemporánea, entonces por muchos esfuerzos que van haciendo, puede que vaya interesando un poco más, pero la realidad ahora es que si quieres bailar danza contemporánea te tienes que ir de España.

D.L.- ¿Qué piensas de que la cartelera contemporánea esté demasiado saturado de clásicos españoles como Lorca o Valle-Inclán y no haya hueco o espacio para autores más contemporáneos que están haciendo cosas que en el presente teatral podrían ser más interesantes?



E.V.- Yo tengo una teoría sobre eso. Yo creo que la gente de teatro es la que mueve el cotarro casi siempre, entonces ahí tienes a Jordi Garcerán que estrena sin problemas, porque ha tenido un Método gronhl que ha sido un gran éxito, y después sus textos se han hecho como churros porque han conectado con el público. Alguien tuvo que apostar por ese primer texto, y fue gente de teatro. Entonces, muchas veces lo que ocurre es que por mucho que un texto sea maravilloso no encuentras al tipo que lo pueda llevar a cabo y no se hace jamás. Otras veces textos contemporáneos de otros sitios, se hacen aquí y son mera testimoniales porque realmente tampoco arrancan un público. Yo por jemplo acabo de hacer algo de Camus, y a los tres días tuvimos el teatro completo durante mes y medio, eso que te pase con un Camus, a mi me pareció rarísimo, pero bueno estaba Cayetana Guillén Cuervo, había una serie de anzuelos ahí, pero nunca sabes. El teatro es una cuestión de que la gente de teatro apueste también. Y eso ocurre cuando alguien se enamora de un texto. Da igual que sea Ibsen, porque tampoco vas a tener mucha más gente con Casa de muñecas, que con un texto de Juan Mayorga o de Laila Ripoll. Te puedes llevar grandes sorpresas y de hecho estos últimos años nos hemos llevado algunas, como por ejemplo La función por hacer de Miguel del Arco, una cosa que hacen en el Lara, y de pronto se convierte en un fenómeno, o el Método Gronhol, como ya hemos dicho antes, cosas de ese tipo, yo creo que ha habido, no puede haber doscientos todos los años, pero ha habido fenómenos que han funcionado por su propia calidad, por el boca a boca, por lo que tú quieras, pero han pasado. Pero lo que no creo que pase, es que si un autor no encuentra quien lo estrene... No siempre son los poderes políticos o la situación económica, es que probablemente nadie se ha enamorado de ese texto.

D.L.- De la cartelera “comercial”, ¿qué opinión tienes?.

E.V.- Yo creo que ha mejorado mucho respecto al comercial que yo conocí. El comercial que yo conocí que era fundamentalmente el que armaba Cornejo alrededor de sus teatros era una cosa muy triste, muchísimo más devaluada, quiero decir, ahora mismo hay productos comerciales, pero estos productores están haciendo cosas digamos intermedias que navegan un poco entre un espectáculo de prestigio o un gran texto o directores solventes, actores más o menos televisivos, pero todo bueno... Yo creo que el teatro comercial ahora está en un momento en el que tiene que encontrar la llave que aúne, digamos, la solidez cultural con las ventajas comerciales, pero eso ha sido también

así toda la vida. Nno ha habido ni una sola época en la historia del teatro en la que siempre haya sido todo de un color,. Normal también, imagínate que todo fuera teatro de tesis y no sé qué...Entonces yo creo que ahora se están haciendo cosas un poco más dignas, bastante más dignas de lo que se hacía a finales de los ochenta que es cuando yo empecé a asomar el morro por la cartelera madrileña. Antes todo era igual, el mismo sofá casi en todas las comedias y actores repitiendo fórmulas. Y yo creo que ahora nos estamos asomando a algo más interesante, sobre todo para el espectador, es decir, que el espectador no vaya a ver una cosa que se caen las telarañas, y ahora está todo mucho más dignificado.

D.L.- Te quería preguntar también por los Festivales. ¿Cuál crees tú que, de los hay hoy día en nuestro país, es el más destacable y por qué?

E.V.- De teatro español contemporáneo el más destacado, y prácticamente el único que queda de autores contemporáneos es el de Alicante, y de Teatro Clásico tenemos Mérida y Almagro. Y luego pues tenemos festivales más pequeños Olmedo, Olite, Alcalá, Chinchilla, Niebla...todos estos festivales, y creo que cada uno tiene su función y se adapta un poco a la ciudad en la que está. Los que marcan la pauta mediática son Almagro y Mérida. Y luego en Madrid pues el Festival de Otoño, y a veces, el de los Veranos de la Villa. Si te vas a Barcelona tienes el Grec, o sea, cada uno tiene su repercusión. El verano, quitando Cataluña, lo marcan Almagro y Mérida, sin ninguna duda.

D.L.- ¿Has dirigido algún espectáculo en alguno de estos festivales?

E.V.- Fundamentalmente en Almagro con la Compañía de teatro Clásico, y luego en el Festival de autores de Alicante con Noviembre hemos ido practicamente con todo lo que teníamos de Yolanda Pallín y Borja Ortiz de Gondra que han sido varias veces.

D.L.- ¿Has participado en alguno también fuera de España, y si tu comparas la organización y infraestructura fuera de nuestro país, que ventajas o inconvenientes encuentras respecto a los nuestros?

E.V.- Hombre, los festivales se adaptan mucho al público que buscan y al público que demandan. La diferencia que existe probablemente tiene que ver con una diferencia cultural, es decir, hay cuestiones de seguridad, por ejemplo, que en Alemania no las

contemplan tan a rajatabla como en España, porque la gente ve una valla y la salta. En Alemania es más complicado que hagan eso. Hay cosas del ámbito cultural que tiene que ver con eso, y cada festival tiene sus necesidades, y más dependiendo de la taquilla como están muchos de ellos, pues imagínate... Y luego está el público que en Holanda va buscando la novedad, y aquí pues buscan lo que ya conocen...

D.L.- Del teatro universitario también te quería hablar. El TEU, el antiguo TEU, fue el caldo de cultivo de la formación, de eso que luego se ha podido convertir en las Escuelas de Arte Dramático, y digamos que su origen estuvo en la Universidad, ¿Has conocido, has visto o has mantenido contacto con compañías universitarias?

E.V.- Yo no he estado muy implicado, la verdad. Pero lo que sigo viendo es que sigue habiendo mucho movimiento de teatro universitario afortunadamente, igual que de teatro amateur, creo que es un pulmón para la afición tremendo. Y creo que por ejemplo todo lo que fueron los grandes *popes* del teatro español de los ochenta, que venían todos formados del teatro universitario también se notaba mucho, que tenían un pie en cada lado. Y la profesión era otra cosa, ellos no pertenecieron del todo a la profesión porque nunca entraron del todo, y la profesión nunca los reconoció del todo, con lo cual ahí hubo una especie de cisma entre gentes que se veían más, no te voy a decir preparadas, pero si más responsables, y otros que simplemente estaban en la profesión. Yo creo que ahora hay un movimiento de gran intercambio por lo que yo he podido ver entre teatro amateur y teatro universitario, porque viajan mucho se conocen mucho y desde luego nosotros recibimos en la RESAD mucha gente que ha hecho teatro universitario que ha encontrado la vocación en una facultad y luego se ha venido para acá. Siguen teniendo su importancia, pero su papel va oscilando con lo que era el teatro antes en la universidad y lo que es ahora. Venimos de una época postfranquista en la que el teatro en la universidad era una cosa donde se podía decir cosas difíciles de decir en esos tiempos, era un teatro de implicación ideológica y ahora estamos en un escenario completamente distinto.

D.L.- ¿Qué es lo último en la cartelera, si no vanguardista, sí moderno porque aporte algo nuevo o nueva perspectiva, cuál es el último descubrimiento qué has hecho, como autor, director...?

E.V.- Hombre, el último gran bombazo ha sido probablemente Miguel del Arco y su *Función por hacer* y un poco los conceptos que está manejando, que tampoco son excesivamente nuevos, pero los está manejando muy bien y realmente está gustando mucho al público, y creo que es lo más.... el último fenómeno en Madrid es ese, que ya está apagándose un poco, ya lleva unos años un poco tranquilos, pero los dos primeros años de Miguel fueron muy explosivos, por decirlo de alguna manera. Luego ha habido otras cosas como *La casa de la portera*, sitios así más peculiares. Y anterior a eso, probablemente el gran boom lo dio Animalario con *La boda de Alejandro y Ana* y a partir de ahí todas las colaboraciones que han hecho Andrés Lima, con Cabestany, Juan Mayorga... Probablemente es lo más señero que podamos tener ahora mismo en el teatro madrileño.

D.L.- Desde las dos perspectivas como director y docente, cuáles crees tú que son las defectos y las virtudes del teatro español contemporáneo, qué le falta y de qué podemos estar orgullosos.

E.V.- Podemos estar orgullosos de que siga existiendo, por todo lo que ha ido pasando, pero yo creo que ahora mismo la gran urgencia es incorporar a la gente que está saliendo de las escuelas a la profesión. Yo veo que están cegando los espacios a la gente que viene detrás. Yo, por ejemplo, me he hecho con los mandos de una asociación que se dedica fundamentalmente a eso, a favorecer un montaje hacia fuera de gente de aquí, y un poco a proyectar a gente de la casa hacia el exterior, recién titulados. Yo lo intenté también con la joven compañía de teatro clásico también, porque creo que ahora mismo hay que abrir vías hacia otros lenguajes, hacia otro tipo de público que lo tiene que recuperar esta gente. Gente de veintitantos que no saben ni lo que es el teatro, tienen que hablarle gente de su propia generación, los demás ya los podremos pescar después cuando ya estén enganchados a la cosa teatral, pero quien tiene que interesarlos es su propia generación. Y ese es el gran reto del teatro español: la regeneración...continúa si puede ser, encontrar un sistema de entrada y salida de gente porque si la profesión no está fresca se muere. Y bueno también tenemos muchas ventajas, algunos teatros públicos estables que están trabajando muy bien y que yo creo que hacen una gran labor.

D.L.- Lo subvencionado respecto a lo privado que opinión te merece, ese tópico de que mucha cultura está subvencionada sin ningún criterio...

E.V.- En sitios como EEUU por ejemplo, lo que hay es un gran mecenazgo por parte de entidades privadas y de gentes que hacen que los teatros puedan funcionar porque hay un gran interés del público y porque hay una ley que permite que eso sea posible. Aquí no la hay y eso no es posible. Si vamos a tener que estar todos condenados a ver solo determinadas cosas comerciales porque el estado no quiere que pasen determinadas cosas... Yo creo que no, que afortunadamente, el entorno europeo está tirando justo para el otro lado, el teatro tiene que tener, no un refugio, pero si un sitio donde por ejemplo la palabra gobierne y otras cosas, evidentemente. Pero hay sitios como Cataluña u Holanda, por ejemplo, donde el vehículo del teatro es una lengua que si no difunden probablemente desaparecerá, con lo cual toda manifestación artística a través de esa lengua es muy interesante y potenciada por instituciones públicas. Y también tiene muy buenos teatreros, porque precisamente en Cataluña ellos han hecho una labor, no solo de formación, sino de transmisión de conocimientos entre ellos que ha sido muy interesante.

D.L.- Para terminar, te voy a hablar de dos nombre propios del teatro español de este periodo que estoy analizando, y me gustaría saber tu opinión sobre ellos. Albert Boadella.

E.V.- Es muy difícil agarrarlo por algún lado, es muy complicado. Es un tipo que se ha especializado en hacer lo que le da la gana cuando le da la gana, con lo cual que es un gran mérito, no tanto para la consistencia de uno mismo en ocasiones, porque el viaje de la cárcel franquista a Esperanza Aguirre es un viaje un poco extraño, para darle una vuelta... pero él está un poco por encima del bien y del mal. A mi me parece un hombre de teatro profundamente sensible, es un tipo con un gran talento, que probablemente la transición le pasó una factura, quizá al que menos de todos los que salieron de todos esos grupos que tenían tanto peso ideológico y que en subtexto era en lo que basaban su contacto con el público, y cuando se podía hablar de verdad no volvieron a encontrar ese contacto. Y sin embargo Albert lo hizo y eso es un gran mérito, haber encontrado esa conexión con el público, que ahora ya, en los últimos años parece que perdió, pero si es cierto que la mantuvo muchos años haciendo muy buenos espectáculos. Todo eso es de alabar, ahora se ha convertido en gestor cultural *de luxe* y está bien, ahora hace otro tipo de trabajo.

D.L.- Y qué opinión te merece el trabajo de La Zaranda.

E.V.- A mi me parece de lo mejor que tenemos. La Zaranda es una cosa tan exportable y tan auténtica que yo creo que tendría que ser patrimonio nacional. Es de las pocas cosas que sabes que aunque se te repita en algunos puntos, sabes que vas a encontrar vida y que te van a tocar en algún momento. Es una de las mejores cosas que han pasado en el teatro español desde los años 70.

## 8. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO E ÍNDICES HEMEROGRÁFICOS.

### **8.1. Revista Pipirijaina. Portadas de la transición.**



## **8.2. Revistas y publicaciones periódicas con contenidos exclusivamente teatrales.**

La mayoría de los datos provienen de los listados del Centro de Documentación Teatral (CDT), y de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE). El listado corresponde a publicaciones que hayan salido a la luz en los últimos diez años, aunque algunas de ellas ya hayan desaparecido. Para diferenciarlas he consignado en la casilla "actual" su publicación o no en la actualidad.

<i>n°</i>	<i>Título</i>	<i>Ciudad</i>	<i>actual</i>	<i>dedicación</i>	<i>fuelle</i>
<i>1</i>	<i>ACCIÓN</i>	Zaragoza		teatro	CDT
<i>2</i>	<i>ACOTACIONES</i>	Madrid		teatro	CDT
<i>3</i>	<i>ACTORES</i>	Madrid	sí	teatro, actores	CDT
<i>4</i>	<i>ADE TEATRO</i>	Madrid	sí	teatro	CDT
<i>5</i>	<i>AMBIGÚ</i>	Barcelona		teatro	CDT
<i>6</i>	<i>AMIGOS DEL TEATRO</i>	Segovia		teatro	CDT
<i>7</i>	<i>ANTZERTI BEREZIA</i>	Euskadi	sí	teatro	CDT
<i>8</i>	<i>ART TEATRAL</i>	Valencia	sí	teatro	CDT
<i>9</i>	<i>ARTES ESCÉNICASMADRID</i>	Madrid		teatro	CDT
<i>10</i>	<i>ASSAIG DE TEATRE</i>	Barcelona		teatro	CDT
<i>11</i>	<i>AUTOR</i>	Madrid		teatro	CDT
<i>12</i>	<i>BOLETÍN DEL CENTRO ANDALUZ DE TEATRO</i>	Sevilla		teatro	CDT
<i>13</i>	<i>BOLETÍN CÍA. NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO</i>	Madrid	sí	teatro	CDT
<i>14</i>	<i>BOLETÍN INFORMACIÓN TEATRAL</i>	Madrid		teatro	CDT
<i>15</i>	<i>BOLETÍN DE LA RESAD DE</i>	Madrid	sí	teatro	CDT

	MADRID				
16	BUTLLETÍ. TEATRE LLIURE	Barcelona		teatro	CDT
17	CADERNO DO ESPECTÁCULO	Galicia		teatro	CDT
18	CADERNOS DA ESCOLA DRAMÁTICA	Coruña		teatro	CDT
19	CADERNOS DE TEATRO	Galicia		teatro	CDT
20	CANELOBRE	Alicante		teatro	CDT
21	COMEDIAS Y COMEDIANTES	Madrid		teatro	CDT
22	CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMP.	Alicante	sí	teatro	CDT
23	CUADERNOS DE MÚSICA Y TEATRO	Madrid		teatro	CDT
24	CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO	Madrid	sí	teatro	CDT
25	CUADERNOS DE TEATRO	Andalucía		teatro	CDT
26	CUADERNOS DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL	Madrid		teatro	CDT
27	CUARTA PARED	Madrid	sí	teatro	CDT
28	DOCUMENTS DEL CENTRE DRAMÁTIC	Barcelona		teatro	CDT
29	EL ESPECTADOR DEL	Córdoba		teatro	CDT

	<i>GRAN TEATRO</i>				
30	<i>EL PÚBLICO</i>	Madrid		teatro	CDT
31	<i>ENTREACTE</i>	Barcelona	sí	teatro	CDT
32	<i>ESCENA</i>	Barcelona	sí	teatro	CDT
33	<i>ESPECTÁCULOS DE MADRID</i>	Madrid		teatro	CDT
34	<i>ESTAFERIA</i>	Gijón		teatro	CDT
35	<i>ESTUDIS ESCÈNICS</i>	Barcelona		teatro	CDT
36	<i>FESTIVALES EN ARAGÓN</i>	Zaragoza		teatro	CDT
37	<i>INFOESCENA</i>	Madrid	sí	teatro-INTERNET	otras
38	<i>INFORMACIÓN TEATRAL</i>		sí	teatro	ARCE
39	<i>LA ESCENA</i>			teatro	CDT
40	<i>LA MUNDIA</i>		sí	títeres	CDT
41	<i>LA REVISTA DEL MERCAT</i>	Barcelona	sí	teatro	CDT
42	<i>LA TARASCA</i>	Burgos	sí	teatro	CDT
43	<i>LA TRAMOIA</i>	Valencia		teatro	CDT
44	<i>MADRID EN ESCENA</i>	Madrid		teatro	CDT
45	<i>MALIC</i>	Barcelona	sí	títeres	CDT
46	<i>MUNDO TEATRO</i>	Barcelona		teatro amateur	CDT
47	<i>MUSEO DEL TEATRO - ALMAGRO</i>	Ciudad Real	sí	teatro	CDT
48	<i>NOTICIES D'ESCENA</i>	Valencia		teatro	CDT
49	<i>ÑAQUE. TEATRO, EXPRESIÓN, EDUCACIÓN.</i>	Ciudad Real	sí	teatro y pedagogía	CDT
50	<i>PAUSA</i>	Barcelona		teatro	CDT
51	<i>PENTACIÓN INFORMA</i>	Madrid	sí	I teatro	CDT

52	<i>PIPIRIJAINA</i>	Madrid		teatro	CDT
53	<i>PRIMER ACTO</i>	Madrid	sí	teatro	CDT
54	<i>PROSCENIO</i>			teatro	otras
55	<i>PROSCENIO</i>	Castilla- León	sí	teatro, actores	CDT
56	<i>PROYECTO ESCENA</i>	Santander		teatro	CDT
57	<i>PUCK</i>	Bilbao		títeres	CDT
58	<i>REVISTA DE TEATRO</i>		sí	teatro	ARCE
59	<i>RGT - Revista Galega de Teatro</i>	Galicia	sí	teatro	CDT
60	<i>ROY1EA REVISTA</i>	Murcia		teatro	CDT
61	<i>SIGLO XX - Revista semanal de comedias</i>	Madrid		teatro	otras
62	<i>TABLAS</i>	Salamanca		teatro	CDT
63	<i>TEA TRA</i>	Madrid	sí	teatro	CDT
64	<i>TEA TRALIA</i>	Madrid		teatro	otras
65	<i>TEATRE MISTERIS &amp; ANTROPOLOGÍA</i>	Cataluña		teatro	CDT
66	<i>TEATRO - ANTZERKI</i>	Navarra	sí	teatro	CDT
67	<i>TEATRO CELCIT INFORMACIÓN</i>	Madrid		teatro	CDT
68	<i>TEATRO DO NOROESTE</i>	Coruña		teatro	CDT
69	<i>TEATRO EN ESPAÑA - Boletín informativo</i>	Madrid		teatro	CDT
70	<i>TEATRO PARA LA INFANCIA Y JUVENTUD</i>	Madrid		teatro	CDT
71	<i>TEATRO - Revista de estudios</i>	Alcalá de	sí	teatro	CDT

	<i>teatrales</i>	Henares			
72	<i>TEATROITEATRO</i>	Gijón		teatro	CDT
73	<i>TEATROS- ALTERNATIVAS</i>			teatro	CDT
74	<i>TEORÍA RESAD</i>	Madrid	sí	teatro	CDT
75	<i>TÍTERE</i>	Madrid		títeres	CDT
76	<i>TITEREANDO</i>			títeres	CDT
77	<i>YORICK</i>	Barcelona		teatro	CDT

### **8.3. Textos dramáticos publicados en la Revista Teatro.**

<b>TÍTULO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>AÑO</b>	<b>MES</b>	<b>NÚMERO</b>	<b>PÁGINAS</b>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	<i>Calderón de la Barca</i>	1952	<i>Noviembre</i>	1	49-68
<i>Corrupción en el palacio de justicia</i>	<i>Ugo Betti</i>	1952	<i>Diciembre</i>	2	55-68
<i>Crimen y castigo</i>	<i>Fiedor Dostoieswky</i>	1953	<i>Enero</i>	3	53-70
<i>Legítima defensa</i>	<i>Paolo Levi</i>	1953	<i>Febrero</i>	4	61-72
<i>El hospital de los locos</i>	<i>Josef de Valdivieso</i>	1953	<i>Marzo</i>	5	49-56
<i>La cena del Rey Baltasar</i>	<i>Calderón de la Barca</i>	1953	<i>Marzo</i>	5	65-72
<i>Pasión de nuestro señor Jesucristo</i>	<i>Lucas Fernández</i>	1953	<i>Marzo</i>	5	73-78
<i>Edipo</i>	<i>Sófocles</i>	1953	<i>Abril</i>	6	49-74
<i>El pobrecito embustero</i>	<i>Víctor Ruiz Iriarte</i>	1953	<i>Mayo</i>	7	49-62
<i>La voz humana, El bello indiferente, La farsa del castillo, El fantasma de Marsella</i>	<i>Jean Cocteau</i>	1953	<i>Julio-agosto</i>	8	53-62
<i>Numancia</i>	<i>José María</i>	1953	<i>Julio-agosto</i>	8	63-77



	<i>Valverde</i>				
<i>Europa y el toro</i>	<i>Ladislao Fodor</i>	1953	<i>Septiembre-diciembre</i>	9	55-77
<i>Aventura en lo gris</i>	<i>Antonio Buero Vallejo</i>	1954	<i>Enero-marzo</i>	10	57-76
<i>Soledad</i>	<i>Miguel de Unamuno</i>	1954	<i>Abril-junio</i>	11	63-76
<i>La vida continúa</i>	<i>Manuel Sito Alba</i>	1954	<i>Julio-septiembre</i>	12	65-68
<i>Noche de Luna en Astorga</i>	<i>Luis López Anglada</i>	1954	<i>Julio-septiembre</i>	12	69-74
<i>Amanece a cualquier hora</i>	<i>Jaime de Armiñán</i>	1954	<i>Julio-septiembre</i>	12	75-78
<i>La casa grande</i>	<i>V.Gil-Vilache</i>	1954	<i>Octubre-diciembre</i>	13	65-76
<i>Remordimiento</i>	<i>Vicente Gaos</i>	1955	<i>Enero-febrero</i>	14	69-76
<i>La esfinge furiosa</i>	<i>Juan Germán Schoroeder</i>	1955	<i>Marzo-abril</i>	15	61-75
<i>Debajo de estos aleros</i>	<i>Ramón Díaz Sánchez</i>	1955	<i>Mayo-agosto</i>	16	55-78
<i>El jardín de los cerezos</i>	<i>Antón Chejov</i>	1955	<i>Septiembre-diciembre</i>	17	59-78
<i>Tiestes</i>	<i>Lucio Anneo Séneca</i>	1956	<i>Enero-abril</i>	18	57-74
<i>La</i>	<i>Franz Kafka</i>	1956	<i>Mayo-</i>	19	61-73

<i>metamorfosis</i>			<i>agosto</i>		
<i>Verano y humo</i>	<i>T. Williams</i>	<i>1956</i>	<i>Sept-diciembre</i>	<i>20</i>	<i>55-76</i>
<i>La revolución sentimental</i>	<i>Ramón Pérez de Ayala</i>	<i>1957</i>	<i>Enero-marzo</i>	<i>21</i>	<i>49-58</i>
<i>Amadeo o como quitarlo de en medio</i>	<i>Eugène Ionesco</i>	<i>1957</i>	<i>Enero-marzo</i>	<i>21</i>	<i>59-78</i>
<i>Los cómicos de la legua</i>	<i>Federico Oliver</i>	<i>1957</i>	<i>Abril-junio</i>	<i>22</i>	<i>51-75</i>

#### **8.4 Índice bibliográfico general.**

## **Autores.**

Introducción.

<sup>1</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, Teatro, realismo y cultura de masas, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 15.

<sup>2</sup> ASLAN, Odette, El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, Barcelona, Gustavo Gill, 1979, p.16.

<sup>3</sup> AA VV, De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo Veinte y su contexto, Madrid, Iberoamericana, 1994, p. 13. Ruiz Ramón, empieza así su conferencia en la Universidad de Vanderbilt. "... Cualesquiera que sean las respuestas a esa pregunta, lo cierto es que ese balance es siempre precario, pues ni el pasado ni el presente son estáticos, sino apresados ambos y sus múltiples relaciones en la corriente incesante de la temporalidad, de la que existencia e historia son tributarias. Y es aquí donde viene la confesión, la cual, para quitarle el peso de lo personal, prefiero hacerla en forma de pregunta impersonal: ¿qué hacer con la historia del pasado, si el presente mismo desde el que la historia se escribe termina irremediamente siendo pasado, listo a su vez para ser historiado? Como en el hermoso y terrible verso quevediano también las historias de la Historia llegan a ser presentes sucesiones de difunto."

<sup>4</sup> Op cit, pp 16-17. Prosigue Ruiz Ramón en la misma conferencia citada.

<sup>5</sup> BERENGUER, Ángel, Teoría y crítica del teatro, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 1991, pp. 79-80 "... También los libros publicados pasaron de las reboticas, a los estantes, los escaparates y las secciones culturales de los medios de gran comunicación social"

<sup>6</sup> PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980, pp. 471-472.

<sup>7</sup> RICHARDSON, Don, Interpretar sin dolor. Una alternativa al método, Madrid, Publicaciones ADE, 1999, p.26.

<sup>8</sup> Teatro, 8 (1953), p.4. "(...) S.S. el Papa ha resumido tales deberes en lo que podríamos llamar un primer mandamiento, que se cifra en el amor a la verdad. Fórmula que no es, ni mucho menos, un simple consejo, sino que se impone con toda la fuerza de un deber. Un deber correlativo al derecho natural que el hombre tiene de no ser engañado."

<sup>9</sup> RILKE, Rainer María, Cartas a un joven poeta, Barcelona, Edicomunicación, 1999, p.15.

<sup>10</sup> Primer Acto, Segunda época, II/1994, p.3

<sup>11</sup> ASLAN, Odette, El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético, Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1979, p. 25.

<sup>12</sup> BROOK, Peter, El espacio vacío, Barcelona, Península, 2000, p. 130.

Teatro.

<sup>13</sup> (Teatro) PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, Manual de literatura española, Vol.XIII: Posguerra: dramaturgos y ensayistas, Navarra, Cénlit, 1981-2002, (15 vols), p.33.

<sup>14</sup> (17/ 47 (Teatro) RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del Teatro español, Madrid, p. 297, op. Cit.

Yorick

<sup>15</sup> (59 (Yorick) Isabel Tejerina Estudio de los textos teatrales para niños, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 1993; José Cañas, Actuar para ser: Tres experiencias de taller-teatro y una guía práctica, Ediciones Mágina, Granada, 1999.

El público.

<sup>16</sup> (18 (EP) MACGOWAN Y MELNITZ, Las edades de oro del teatro, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 15.

<sup>17</sup> (27/ 89 (EP) BOADELLA, Albert, Memorias de un bufón, Espasa Calpe, Madrid, 2001. op. cit., p.28.

<sup>18</sup> (64/ 66 (EP) BERGMAN, Ingmar, Imágenes, Barcelona, Tusquets, 1990.

## Revista Teatro.

<sup>13</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, Manual de literatura española, Vol.XIII: Posguerra: dramaturgos y ensayistas, Navarra, Cénlit, 1981-2002, (15 vols), p.33.

<sup>14</sup> Teatro, 1 (1952), p.3

<sup>15</sup> Primer Acto, 182 (1979), pp 2-5.

<sup>16</sup> Teatro (1952-1956), “Teatro de cámara”, 1, p.34; “A propósito de Aventura en lo gris”, 9, p.37; “Madrugada”, 10, p.4; “Eurídice {de Anouilh}, pieza negra”, 11, p.34

<sup>17</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del Teatro español, Madrid, Cátedra, 1970, p. 297. "... 7) Sistema de valores ideales tomados de la tradición de la alta comedia y de Benavente, y exaltación de la moralidad; 8) Monotonía temática que contrasta con la abundancia de obras –varios centenares de piezas en treinta años-. Se sitúan en esta corriente de teatro público José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, o a Joaquín Calvo Sotelo y, como un subgrupo de aquél, (La “comedia de la felicidad”) José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte o Edgar Neville."

<sup>18</sup> Teatro, 6 (1953), p.38, “Notas para un ensayo sobre el teatro y el tiempo”, José María de Quinto.

<sup>19</sup> Textos publicados en Primer Acto durante 1957-1959:

Samuel Beckett, Esperando a Godot, nº1, abril 1957.

Arthur Miller, Las brujas de Salem, nº2, mayo de 1957.

Alfonso Paso, Los pobrecitos, nº3, 1957.

Jules Supervielle, La bella del bosque, nº4, octubre 1957.

Thorton Wilder, La piel de nuestros dientes, nº5, noviembre-diciembre 1957.

Alfonso Sastre, El cuervo, nº6, enero-febrero 1958.

Alfonso Paso, Juicio contra un sinvergüenza., nº7, marzo-abril 1959.

Tennessee Williams, La rosa tatuada, nº8, mayo-junio 1959.

William Faulkner, Réquiem por una mujer., nº9, julio-agosto 1959.

Miguel Mihura, Maribel y la extraña familia, nº10, septiembre-octubre 1959.

Samuel Beckett, Final de partida, nº11 noviembre-diciembre 1959.

<sup>20</sup> Teatro, 17, (1955), p.25.

<sup>21</sup> Teatro, 8 (1953), p.4. "...Ahora bien: es indudable que hay cosas en las que cabe la previsora ordenación. Nos referimos, concretamente, a las de carácter económico. Sobre la escena pesan cargas excesivas, impuestos que oprimen, dificultades asfixiante"

<sup>22</sup> Teatro, 8 (1953), p.4.

<sup>23</sup> Teatro, 6 (1953), p.4 "...Todo ello, por supuesto, sin contar con esos otros inefables comentarios en los cuales, al margen ya de cualquier criterio de seriedad, se nos cuentan argumentos y se adjetivan actores con una locuacidad realmente extraña. Averiguar cuál sea la causa de esa reiterada manifestación de impotencia en muchos críticos, es problema que no tiene difícil solución, puesto que la labor crítica es tan delicada como la labor creadora y, sin embargo, hemos aceptado una especie de "status quo" mediante el cual se admite a la primera tarea a muchos que simplemente no pudieron llegar a cultivar la segunda. Pero, sobre los críticos, hablaremos en otro número."

<sup>24</sup> Teatro, 7 (1953), p.4.

<sup>25</sup> Teatro, 21 (1957), p.13 "...Por desgracia, es imposible citar título alguno que escape a uno de estos tres defectos. Nuestro teatro necesita llamarse católico para estar dentro de la línea de nuestra cultura, pero ha dejado de defender la más viva herencia del cristianismo: la libertad cristiana... No es el teatro católico lo difícil, sino mantener la fe en el corazón y en la inteligencia."

<sup>26</sup> Teatro, 13 (1954), p.4.

<sup>27</sup> Teatro, 14 (1955), p.4 "...Y sea porque lo marca la hora actual que nos ha tocado vivir, sea porque se ha elevado el tono cultural medio, hoy día el público se siente más atraído por el teatro profundo, de contenido humano y forma literaria, mucho más que por la comedia puramente frívola o el enredo y el astracán... ¿No es para mostrarnos verdaderamente optimistas esta exigencia de calidad?"

<sup>28</sup> Teatro, 20 (1956), p.4.

<sup>29</sup> Teatro, 1 (1952), pp.36-39.

<sup>30</sup> Teatro, 18 (1956), p.33 "... De este modo, el actor tendría mayor estímulo y rendiría en calidad mucho más, al representar una sola vez. Contaría con una independencia que ahora no tiene, aparte de con el tiempo necesaria para cultivarse y poder ver y apreciar, lo que, debido a su esclavitud, le está vedado... Por tanto, permítame decirlo, el actor español es el mejor actor del mundo. Y pertenece a la mejor de las escuelas: La de la abnegación y el heroísmo."

<sup>31</sup> Teatro, 18 (1956), p.29-33.

<sup>32</sup> Teatro, 18 (1956), p.29 "...Así el humorismo de Mihura, la profundidad de Buero Vallejo, la astucia de Ruiz Iriarte y la maestría de López Rubio, serán ya clásicas. Pero como todos ellos tienen un maravilloso defecto –que es el de ser muy jóvenes aún–, hasta que lleguen a la edad de Bernard Shaw, tienen que dar todavía mucho fruto a la escena española."

<sup>33</sup> Teatro, 19 (1956), p.11-12 "...Construye Buero con firmeza, dialoga de un modo dignísimo, ceñido a la acción y a la psicología de los personajes, jamás incurre en el pecado de la frivolidad. El mayor o menor éxito de sus estrenos no desvirtúa el concepto que su labor general merece... Si en "Historia de una escalera" se reveló de un modo deslumbrante, en "La ardiente oscuridad" logró conmover y apasionar y en "Madrugada" dio lecciones de técnica constructiva incomparable. Mucho y bueno se puede esperar de él. Alfonso Sastre hace varios años que saltó del campo de la promesa a la tierra firme de la realidad. "Escuadra hacia la muerte" es un drama que admite y resiste la comparación con cualquier obra maestra del otro lado de las fronteras. No tiene nada que ver ni con Echegaray, ni con Tamayo y Baus, ni con Benavente. Pero han dejado huella en él Ibsen y Bjornson, O, Nelly y Thorton Wilder, Sartre y Camus. A través de estos autores y con un propósito perfectamente claro el joven dramaturgo ha encontrado su camino. Y eso es lo interesante.... Miguel Mihura ha llevado adelante y más allá la tarea de Jardiel Poncela. En "Tres sombreros de copa", en "Ni pobre ni rico", alentaba todavía una trepidación destructiva, revolucionaria, contra el tópico y la frase hecha, contra la pereza mental. La dimensión fantástica e imaginaria era mucho mayor que la dimensión realista. Ahora Mihura ha ganado ya el equilibrio de la madurez. "Sublime decisión" o "Mi adorado Juan", son comedias irónicas deliciosas en la que todo es bueno y de calidad: las tramas, las situaciones, los personajes, los diálogos. Y la soterrada poesía, la oculta ternura que a veces se hace visible y palpita en un momento con irisado temblor.."

<sup>34</sup> Teatro, 19 (1956), p.41-42.

<sup>35</sup> Teatro, 1 (1952), p.3.

<sup>36</sup> Teatro, 1 (1952), p.3.

<sup>37</sup> Teatro, 1 (1952), p.46-48.

<sup>38</sup> Teatro, 1 (1952), p.49-68. El alcalde de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca.

<sup>39</sup> Teatro, 1 (1952), p. 25-26.

<sup>40</sup> Teatro, 1 (1952), p. 25 "...Especial resonancia tuvo la obra del primero de los autores citados, "Doña Rosita, la soltera", que fue montada por Jürgen Fehling, en Munich, y fue incorporada al repertorio del Teatro Nacional de Munich durante su turné por Suiza en los Festivales de 1950."



<sup>41</sup> Teatro, 2 (1952), p. 16, “A la mejor obra dramática, EL BAILE, de Edgar Neville, y JUEGO DE NIÑOS, de Víctor Ruiz Iriarte... A la mejor Compañía dramática (de actuación en Madrid): Compañías TINA GASCO-FERNANDO GRANADA y de CONCHITA MONTES. A la mejor Compañía dramática (de actuación en provincias): Compañía MARTÍN-SABATINI... A la mejor actriz: MARÍA JESÚS VALDÉS. Al mejor actor: GASPAR CAMPOS... A la mejor dirección plástica: JOSÉ TAMAYO.

<sup>42</sup> Teatro, 2 (1952), p. 16, “Al organismo no oficial que mejor labor ha realizado en pro del teatro: EDIC. ALFIL.”

<sup>43</sup> Teatro, 2 (1952), p. 22. “El padre los acosa con rigidez de dictador, y el descendiente no encuentra otra solución que zambullirse en repetidos abrazos con su joven madrastra. ¡Ah, Cocteau!”

<sup>44</sup> Teatro, 2 (1952), p. 31. “Sólo una empresa teatral subvencionada por el Estado, podrá cubrir los enormes gastos de desplazamiento que le ocasionaría trasladarse de Montreal y Toronto, las dos ciudades mayores del país, situadas en el Canadá central, hasta Vancouver, su tercera capital, a orillas del pacífico... Hay en Canadá más de 10000 grupos organizados de teatro no profesional... Para dar mayor prestigio a esta clase de teatro, se instituyó hace poco más de una década el Festival de Drama, que de año en año adquiere mayor preponderancia...”

<sup>45</sup> Teatro, 2 (1952), p. 32.

<sup>46</sup> Teatro, 3 (1953), p. 7,

<sup>47</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco, Historia del Teatro español, Madrid, Cátedra, 1970, p. 297, op. Cit.

<sup>48</sup> Teatro, 3 (1953), p. 32. “... Entonces, cuando el asoporamiento dramático ha llegado a su máximo, comienzan a surgir grupos aislados, producto mismo de la de la necesidad teatral del pueblo, quienes se disponen a producir obras diferentes a las ya establecidas en los teatros de la capital... En México no existe entonces la siempre subrayada diferencia entre lo profesional y lo experimental. Los dos son teatro. Lo primero es un teatro viejo, alimentado en el pasado y la inactividad, y lo segundo es un teatro surgiente, fresco, que ahora nace con el empuje del caos y abotamiento del anterior, con una sola mira hacia el futuro -¡ojalá se realice!- la de hacer buen teatro.”

<sup>49</sup> Teatro, 3 (1953), p. 76, “Enero y febrero de 1951, La regina e gli insorti, de Ugo Betti. Estrenada en Roma en el Teatro Eliseo el 5 de enero de 1951, por la compañía Pagnani-Cervi...”

<sup>50</sup> Teatro, 3 (1953), p. 71 “... La Sociedad de Autores Españoles actuó hasta el 31 de julio de 1932, en que, por acuerdo de una Junta General convocada con este objeto, quedó disuelta... Posteriormente se creó la de “Autores cinematográficos”, antes un negociado de la de “Ejecución”. Por decreto de 24 de junio de 1941 fueron disueltas todas estas sociedades, instituyéndose la actual sociedad General de Autores como entidad única que administra los derechos de los autores nacionales y extranjeros y los producidos por las obras que han pasado a dominio público.”

<sup>51</sup> Teatro, 3 (1953), p. 73.

<sup>52</sup> Teatro, 4 (1953), p.31-32.

<sup>53</sup> Teatro, 4 (1953), p. 29-32.

<sup>54</sup> Teatro, 5 (1953), p. 35" ..No quiero decir lo que en cualquier otro país sería ponderado un nombre como el de este autor, que nos ha dado para el teatro, siempre a través de un estilo brillante, un mundo rico y variado de personajes, bellezas y profundidades. A este grupo se ha incorporado un plantel de nombres nuevos que, aunque escasos en número, han demostrado suficiente garantía para que podamos concederles un amplio crédito de confianza. Si se me permite, yo me atrevería a pedir a esos autores que, conscientes de las enormes posibilidad del teatro, y sin desalentarse por dificultades de montaje o censura, se esforzaran por animar el mundo de sus personajes con la mayor actualidad y sinceridad posible. Sinceridad, con unos sentimientos que si, por humanos, son tan viejos como el mundo, necesitan una forma de expresión actual. En definitiva, que nuestro teatro sea un verdadero reflejo de la vida que nos rodea."

<sup>55</sup> Teatro, 6 (1953), p. 16 "... El estreno de "Bodas de sangre", en cambio, produce fenómenos nuevos y una fuerte reacción, tanto en la crítica como en el público. Resaltemos brevemente los "lugares comunes" en que se encuentran las críticas más importantes de periódicos como "Die Zeit", "Reinischer Merkur", y otros. En su mayoría, rechaza la crítica el estilo de García Lorca. Algunos lo encuentran demasiado florido y excesivamente metafórico, y, por tanto, poco adecuado al tema... Muchos encuentran exagerados los temas de Lorca y no admiten las reacciones psicológicas de sus personajes. Encontramos adjetivos como "sanguinario". Citaremos algunas frases... "al final no nos sentimos estremecidos, sino trastornados"; "Calderón nos enaltece, Lorca nos perturba"; "demasiado artificio en la acción"... Concluyendo, podemos afirmar que García Lorca se ha constituido hoy en Alemania en tema de discusión, y que esta discusión se realiza con un ardor poco "germánico..."

<sup>56</sup> Teatro, 7 (1953), p. 12 "... "Esta lírica y conmovedora comedia significa un enriquecimiento para el teatro alemán. La idea y el manejo del tema son originales por igual, llenos de intriga y sorprendentes en su solución", C.A.L. en "Hamburger Freie Presse", Hamburgo, 31-XII-1950; "Los árboles mueren de pie, de Alejandro Casona, entraña dos positivas sorpresas teatrales; el encuentro con un poeta dramático contemporáneo, de una fuerza de sugestión y convicción que se ha hecho rara entre nosotros, y el feliz reencuentro con Else Heims, la gran actriz de los tiempos de Reinhardt. Casona es, con García Lorca, el segundo de los jóvenes dramaturgos españoles que ha logrado imponerse en los escenarios de Europa y América..."

<sup>57</sup> Teatro, 8 (1953), p. 42.

<sup>58</sup> Teatro, 8 (1953), p. 41. "... ¿Qué ha ocurrido para justificar esta honda modificación del gusto? Quizá pudiera decirse que, a medida que el teatro avanza y en la arquitectura dramática ganan valor los caracteres frente a la expresión verbal, el interés del público va centrándose cada vez más en la acción, en

“lo que pasa”, y no en “lo que se dice”. Sería éste entonces un simple proceso de madurez orgánica, un refinamiento del modo de entender del público, que le haría preferir los valores fundamentales de la acción, de los caracteres, a los, al fin y al cabo, accesorios valores retóricos del puro diálogo... A la hora de escribir estas líneas se resucita en un escenario madrileño “El caballero de Olmedo”, cuyo último cuadro, que tiene únicamente un valor explicativo y aleccionador, ha tenido que ser suprimido en atención a los gustos del público de hoy. Repito que no sé si este gusto del público de hoy entraña madurez o infantilismo. Pero si es madurez, ¿por qué el éxito fulminante, la invasión desatada de los espectáculos llamados “folklóricos”? ¿Por qué la preferencia popular por estas cápsulas teatrales, por estas rápidas estampas, de concepto tan opuesto al de la eterna unidad dramática, que cifra su gracia y su belleza en el continuo y armoniosos fluir de “una” acción teatral?."

<sup>59</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39 "... No hace falta citar ejemplos. Pero cualquier teatro, para sostenerse, ha de ser hasta cierto punto comercial ¿Puede el teatro tener calidad y ser comercial a la vez? Sí, también hay ejemplos que no hace falta citar. Recordemos la cita de Chésteron referida a Dickens: que Dickens es un ejemplo del raro caso de coincidencia del genio con el gusto de la mayoría, del público. Cuando se da este caso, el éxito inmediato y rápido es seguro... El creador y el público. Todo auténtico creador se hace un público. El que no lo es se dirige a un público que ya existe y trata de satisfacerle. Es lo corriente: hacer un tipo de obra, porque éste es el tipo que gusta. En cine, la fórmula suele ser ésta. De aquí la perdurabilidad de lo vulgar y bajo en el cine. El creador no trata de satisfacer el gusto del público. Pero si no coincide con este gusto, fracasa. Crear de espaldas al público, en una obra destinada al público, es tiempo perdido."

<sup>60</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39. "... Conceptos sobre la creación de personajes. Los personajes, como los hombres, sólo han de buscar su satisfacción personal en todo. Los que se sacrifican, es que hallan su mayor satisfacción en el sacrificio. Para que los hombres comprendan una verdad se les ha de decir muy exagerada. Así, para que los espectadores comprendan un tipo, se les ha de presentar muy exagerado. Este es el principio de la calidad humana del teatro grotesco. En la vida de los personajes no importa lo que son, sino lo que desean ser. El héroe intenta crear su mundo propio aparte, y el conflicto dramático surge del intento que hace la sociedad para destruir los castillos de ensueño del héroe. Los seres humanos cambian constantemente y su realidad es distinta de un día para otro, pero el personaje creado por la imaginación del artista ha de tener su vida fijada con trazos inmutables. Sin embargo, no se ha de olvidar que nadie es bueno siempre, ni malo, ni tímido, ni atrevido, ni juicioso, ni insensato. El que es así aquí, allá puede ser acá. El que es uno con fulano, puede ser otro con zetano... Sobre los dos o tres actos. Las comedias en tres actos tienden a ser malas porque los episodios de la vida que interesan como temas teatrales, no tienen jamás planteamiento, nudo y desenlace. Sólo tiene nudo y solución, o sea dos actos."

<sup>61</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39, op. Cit.

<sup>62</sup> Teatro, 8 (1953), p. 37-39. "... Glosa a textos de Pirandello. Una cosa es la que se dice y otra la que se piensa. Una es la comedia que se recita y otra la que se vive. Nunca las palabras expresan el pensamiento fundamental... Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa

de sus pasiones, poniéndole frente a un espejo. O queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y, si lloraba, ya no puede llorar; y, si reía, ya no puede reír. De esto deriva, forzosamente, al apostre, una desventura. En explicar esta desventura puede consistir un tipo de teatro. El autor dramático no se ha de ocupar tanto del significado directo de la frase, como de las consecuencias que pueden deducirse de ella... Un personaje de una obra teatral viene a la vida exactamente igual que un árbol, que una piedra, que una mariposa, o que una mujer, y el que tiene la fortuna de haber nacido personaje puede burlarse hasta de la misma muerte, porque nunca morirá. Vivirá eternamente porque tuvo la suerte de encontrar un vientre fértil y una imaginación que supo crearlo y nutrirlo de suerte que pudiera vivir ya para siempre."

<sup>63</sup> Teatro, 9 (1953), p. 40. "... Mide unos 2,70 metros de ancha. Los gatos se pasean por ella y algunas viejas viciosas se sientan en las puertas de los cafés. La vida del resto de la ciudad parece detenerse aquí, y pocas personas la frecuentan, excepto aquellos que, por divertirse, se miran en los espejos cóncavos... La desfigurada realidad que se observa que se contempla en un espejo cóncavo no es, exactamente, la definición completa de "esperpento". Este es una forma dramática en que los caracteres se presentan, aparte su desfiguración, como títeres..."

<sup>64</sup> Teatro, 10 (1954), p. 41.

<sup>65</sup> Teatro, 10 (1954), p. 41.

<sup>66</sup> Teatro, 10 (1954), p.44.

<sup>67</sup> Teatro, 10 (1954), p.55.

<sup>68</sup> Teatro, 10 (1954), p.56.

<sup>69</sup> Teatro, 11 (1954), p.12.

<sup>70 / 71</sup> Teatro, 12 (1954), p.3.

<sup>72</sup> Teatro, 12 (1954), p.7.

<sup>73</sup> Teatro, 12 (1954), p.22.

<sup>74</sup> Teatro, 12 (1954), p.36 y ss. "... Absolutamente decisiva. No se domina una escena durante cincuenta años tan avasalladoramente como don Jacinto la nuestra, sin dejar en ella una huella profunda.", Luís Escobar"; "Decisiva lo fue en su momento , que no es precisamente el actual. Las virtudes teatrales básicas de Benavente son las que han de considerarse siempre como exigencias primordiales del buen teatro. Pero es algo anterior y superior a Benavente, que él supo incorporar de maravilla. Dio la lección en

su hora. Pero yo creo que, aparte de esta tesis general, Benavente empieza y termina en sí mismo. No es poco ser él solo todo el teatro de toda una época.”, Nicolás González Ruiz"

<sup>75</sup> Teatro, 12 (1954), p.31.

<sup>76</sup> Teatro, 12 (1954), p.31 y 32. "...¿Por qué las crónicas que con motivo de su muerte se publicaron ceñían sus citas a la producción anterior al premio Nóbel? Quizá sea más prudente no escribir la respuesta a esta pregunta que nos llevaría a señalar la debilidad intelectual de nuestra crítica literaria. Sin embargo, añadamos una nueva cuestión: ¿qué hizo la crítica literaria por salvar la continuidad entre Benavente y el teatro de nuestra hora? Tendrán que pasar años antes que un escalofrío al tacto de la belleza no nos sacuda leyendo la prosa de algunas obras de Jacinto Benavente , prosa que él sabía trenzar con hilos de modernismo galante y espiritualidad progresista; pero son menos los años necesarios para que la trama, y los temas, y las ideas de Benavente parezcan anacrónicos. Técnicamente, Benavente ha sido superado ya por Buero Vallejo en “Madrugada”; temáticamente, por Alfonso Sastre."

<sup>77</sup> Teatro, 12 (1954), p.60.

<sup>78</sup> Teatro, 12 (1954), p.61.

<sup>79</sup> Teatro, 12 (1954), p.79. “Nuestro inolvidable D. Jacinto era un lector afanosísimo. Leía incansablemente. Y, es natural, no se negaba nunca a leer cuando se le ofrecía, fuese o no de personas que le merecieran crédito. Por fortuna, sabía dictaminar prudentemente, sin molestar a nadie. Sin embargo...Cierta día se le presentó un señor –un señor de carrera, correctísimo a simple vista- que le rogó -entregándole un comedia “de cosecha propia”- que, “por dios y por su madre”, le dijese la verdad, y nada más que la verdad, sobre la comedia de referencia, porque necesitaba “desengañarse”, o recibir el santo y seña del maestro para continuar. En efecto, D. Jacinto, se conmovió; creyó sincero a aquel hombre, y una vez que leyó, le respondió con la verdad, y la verdad, sencillamente, es que la comedia leída no tenía de comedia ni la intención. El pobre hombre no era autor. Y D. Jacinto se lo dijo. Quiso desengañarle, como se lo pidió. Pero el señor del hecho, y no del cuento, al oír a D. Jacinto, le repuso enfadado: “No lo dudo... Mi comedia será mala, como usted me dice, pero usted estrena otras peores”, “Es claro, sí...-repuso D. Jacinto, desconcertadillo- ...pero a mi me las piden.”<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Teatro, 13 (1954), p.4.

<sup>81</sup> Teatro, 13 (1954), p.27. “Cuando el Teatro San Carlo, de Nápoles, me lo propuso, esperaba con ansiedad que se me entregase el material necesario para realizar mi labor (libreto y partituras) y para saber exactamente qué era lo que podría hacer para llevar a escena obra tan prestigiosa; en la búsqueda de antecedentes hallé algo precioso : la grabación integral del oratorio, y escuchándolo una y otra vez fue como imaginé mi labor, que se presentó en el referido Teatro San Carlo, luego en la Scala de Milán, más tarde en la Ópera de Milán, recientemente en el Stoll Theater de Londres, y que ahora tengo el honor de someter al inteligente público de este Gran Teatro”<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Teatro, 13 (1954), p.29. “En Sevilla ha surgido el grupo “Libélula”. La inquietud intelectual y artística de Bernardo Víctor Carande, su afán de remover la quietud de un público valioso, pero cansado de permanecer en una carencia total de comunicaciones estéticas, encontró desde el primer momento ayuda decidida ... en la colaboración de Mario Barasona y en el entusiasmo de un grupo de amigos leales en esta batalla por la continuidad y la dignidad del teatro. Primero fue la revista, con un formato agradable y original, orientada hacia los problemas del cine y del teatro, auténtica y constructiva en el alcance, el contenido y el rigor de su crítica...” <sup>83</sup>

<sup>83</sup> Teatro, 13 (1954), p.29.

<sup>84</sup> Teatro, 13 (1954), p.40.

<sup>85</sup> Teatro, 13 (1954), p.41.

<sup>86</sup> Teatro, 14 (1955), p.4.

<sup>87</sup> Teatro, 14 (1955), p.4.

<sup>88</sup> Teatro, 14 (1955), p.5.

<sup>89</sup> Teatro, 14 (1955), p.5.

<sup>90</sup> Teatro, 14 (1955), p.6.

<sup>91</sup> Teatro, 14 (1955), p.6.

<sup>92</sup> Teatro, 14 (1955), p.6.

<sup>93</sup> Teatro, 15 (1955), p.4.

<sup>94</sup> Teatro, 15 (1955), p.4.

<sup>95</sup> Teatro, 15 (1955), p.4.

<sup>96</sup> Teatro, 15 (1955), p.77. “...La tarea de los llamados Teatros de Ensayo es la de acercar obras que por su altura intelectual, literaria o técnica, no pueden llevarse al “Teatro ordinario”. No entiende el Ateneo de Cádiz, como teatro de ensayo aquel que no pueda ni deba trascender al espectador medio por razones intelectuales o morales, ya que el objeto de todo teatro es el de acercar al espectador –sepa o no- obras de indiscutible valor.”

<sup>97</sup> Teatro, 16 (1955), p.10-11.

<sup>98</sup> Teatro, 16 (1955), p.10-11.

<sup>99</sup> Teatro, 16 (1955), p.12.

<sup>100</sup> Teatro, 16 (1955), p.12,

<sup>101</sup> Teatro, 17 (1955), p.8.

<sup>102</sup> Teatro, 17 (1955), p. 10. “El “teatro épico”, pues, va pasando sobre lo diario, sobre lo real, exponiendo, mostrando, sin detenerse en subrayar lo cómico o lo patético, limitándose a consignarlo todo, aunque caiga en los más violentos contrastes... Nada de evasiones románticas, sino realidades adaptadas.”

<sup>103</sup> Teatro, 18 (1956), p.4.

<sup>104</sup> Teatro, 18 (1956), p.4.

<sup>105</sup> Teatro, 19 (1956), p.76.

<sup>106</sup> Teatro, 20 (1956), p.23.

<sup>107</sup> Teatro, 21 (1957), p.12 “... Parece como si la sintiéramos tan endeble y delicada, que el soplo cálido del viento del desierto la pudiera derribar o, al menos, desmocharla de mal modo... El teatro de Cámara cumple, a mi juicio, una misión importante, abriendo, para grupos minoritarios, algunas ventanas al exterior y al interior, que también aquí dentro hay quien padece indigestión de nata con azúcar, y después de probar la vid declara que la vida sabe a otra cosa... Y como esa cosa no adquiere su verdadero sabor hasta que no se halla fuertemente esclarecida por la luz de la fe, se pregunta en qué diccionario de sinónimos ha podido encontrar nadie empleadas como tales “catolicismo” y “tontería”, o “catolicismo” y “cobardía”, siendo así que le consta que nadie hay más inteligente que el que conoce a fondo su fin último y camina con plena conciencia hacia él, no más valeroso que el que navega por el mar de la vida salvando los escollos temibles y no poniéndose una venda de bizcocho. No adscribo por todo esto lo que hacen los autores católicos de fuera; pero sí deseo que la valentía ante los problemas vitales que muestran ellos sea también la nuestra, porque ese es el único modo de que exista un apostolado teatral. No es apóstol el que levanta muralla tras muralla contra los embates del mundo para resistirlos él y, más egoístamente aún, para evitarse el verlos. No se concibe un apóstol asustadizo...”

<sup>108</sup> Teatro, 22 (1957), p.15 “...El triste humor de circo que se desprende de estos personajes vacilantes, a la caza de su papel, como el gato va tras el insecto que se le escapa, se entremezcla con el malestar de unos largos silencios, durante los cuales parece espesarse aún más la atmósfera. El espectador a veces, se queda atónito, sin saber si debe reír la torpeza de los personajes o dejarse hundir en el abatimiento. Todo está previsto en las acotaciones (y a veces éstas ocupan más espacio que el propio texto) para que la acción llegue a una intensidad física lo máximo posible...”

<sup>109</sup> Teatro, 1 (1952), p. 73.

<sup>110</sup> Teatro, 1 (1952), p. 73.

<sup>111</sup> Teatro, 7 (1953), p. 77.

<sup>112</sup> Teatro, 8 (1953), p. 79.

<sup>113</sup> Teatro, 18 (1956), p. 79.

<sup>114</sup> Teatro, 1 (1952), p. 3. "...Ceñida a la actualidad, y con ese propósito de colaboración, la tarea de Teatro puede concretarse en estos tres objetivos: informar con la mayor probidad de los sucesos teatrales de España y de fuera de España; proporcionar un medio adecuado para que se escriba "sobre" teatro, y dar a conocer obras y versiones importantes."



## Revista Yorick.

<sup>1</sup>Yorick, 1 (1965), p.2. "... Trasladará su carta al autor, adaptador, empresario, escenógrafo, actor o actriz, por usted alabados, atacados o preguntados, y publicará junto con su carta, la contestación del interesado. ¡Se ha abierto un diálogo! Un diálogo que estimamos interesante de verdad. Nuestra revista quiere tener, al lado de su acentuado carácter especializado, junto a sus colaboraciones y sus trabajos de tipo técnico, una orientación eminentemente periodística, ágil, abierta. Estamos convencidos de que este puede ser un modo de empezar a lograrlo, y para ello necesitamos su concurso."

<sup>2</sup>Yorick, 1 (1965), p.3.

<sup>3</sup>Yorick, 1 (1965), p.16. "... evidencia una vez más su manía persecutoria... Nos quedan otros dos estrenos de este mes. Ojalá no hubieran tenido lugar. Sicoanálisis de una boda, de Vizcaíno Casas, es una especie de tomadura de pelo, carente de gracia y de cualquier parecido con el teatro, aunque se represente en el Maravillas. Y la versión que ofreció Pérez de la Ossa de El alcalde de Zalamea, es absolutamente indigna del Teatro Español, que pasa por ser nuestro primer teatro... Pero meditemos más y fijémonos en la edad de los autores representados... Estoy dispuesto a admitir que nuestros autores jóvenes no escriben buen teatro, pero en cambio aseguro que sus obras no son tan aburridas, tan despegadas de la realidad..."<sup>3</sup>

<sup>4</sup>Yorick, 1 (1965), p.11. "... Conviene recordar las palabras de Jovellanos: "No debe considerarse el teatro como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos." Aspiramos servir honrada, verazmente en la lucha mantenida por los universitarios para conseguir dignificar ese alimento del espíritu llamado teatro. Al teatro universitario no puede rezársele un responso, su palpito es joven, pasa de la infancia la madurez. Un teatro se renueva, voces jóvenes esperan. ¡Levantemos telón!"

<sup>5</sup>Yorick, 1 (1965), p.7.

<sup>6</sup>Yorick, 2 (1965), p.2.

<sup>7</sup>Yorick, 3 (1965), p.4.

<sup>8</sup>Yorick, 3 (1965), p.8. "... Efectivamente, a veces llega la inspiración en el último momento, pero no es frecuente ni aconsejable. Todo lo que no se medite científicamente está destinado al fracaso. Lo espontáneo llega por el camino de lo mecánico. Incluso a veces pienso –mordiéndome la cola– que la inspiración puede llegar a ser un producto de la inteligencia. Yo soy un director de escena planificador. No entiendo cómo se puede ser de otra manera... Efectivamente, la fórmula "director-primer actor" es una fórmula desafortunada. Si yo lo he hecho hasta ahora, ha sido obligado por las circunstancias, pero la experiencia me enseña que soy mejor actor cuando no dirijo y que gano mucho como director cuando no

actúo. Ahora bien: quiero aclarar una cosa: me parece casi absolutamente necesario que un director haya sido actor.”

<sup>9</sup>Yorick, 4 (1965), p.13.

<sup>10</sup>Yorick, 4 (1965), p.14.

<sup>11</sup>Yorick, 4 (1965), p.14.

<sup>12</sup>Yorick, 5 y 6 (1965), p.3.

<sup>13</sup>Yorick, 5 y 6 (1965), p.27.

<sup>14</sup>Yorick, 7 (1965), p.4.

<sup>15</sup>Yorick, 7 (1965), p.4 "...Ya es inútil su falso llanto de almendra. La alondra de alma rosada vive en el seno de Ofelia y extasía los ojos de Margarita. Y el jardín herido por los cantos del cisne despliega el vuelo de todas las heroínas del sollozo. Vivimos aún de la pregunta: ¿Qué actor es el más grande? ¿El que vive? ¿El que finge? Tomemos posición: el que da arte suyo, vivo, imprestado.. Vivir a lo Stanislavsky o a lo Brecht, barajando ambas suertes si es preciso, pero no más consumirse genialmente en detrimento del arte... "

<sup>16</sup>Yorick, 7 (1965), p.4.

<sup>17</sup>Yorick, 7 (1965), p.4 y 5 "...que un día inspirado renuncia a París y se lleva a su casa de campo a unos cuántos jóvenes con arrestos, para preparar con trabajo de hormigas obreras, la renovación: ellos hacen sus decorados y trajes, estudian, cosen, clavan, ensayan máscaras y procedimientos y llevan por su patria y por lejanos países el mensaje ampliamente cristiano de su fraternidad... Los festivales de los últimos años prueban que ni mucho menos es la escena francesa la que talla el actor ideal. Alemanes, ingleses, rusos, orientales, los aventajan en tales lides... Hay conjuntos en los que se prevee hasta para los personajes secundarios el intérprete ideal, y se le encargan los bocadillos clásicos a todo un especialista. Y todos son seres flexibles que dicen, bailan, cantan, y dominan todos los registros con ajuste asombroso. Esta lección de humildad que no conquista más que a parte del mundo occidental, es digna de encomio, humaniza al actor, le da el toque de alerta y le cura de la “vanitas”, donde se consumía la fatua carrera del monstruo, desmoronada estrepitosamente al fin de jornada..."

<sup>18</sup>Yorick, 7 (1965), op. Cit. 15

<sup>19</sup>Yorick, 7 (1965), p. 5.

<sup>20</sup>Yorick, 7 (1965), p. 12."... Esto constituía, por lo tanto, la única hipótesis viable de representar a Gênet y Arrabal en Lisboa, aunque solo fuera para el restringido público de escritores, intelectuales y profesionales del teatro. Contactos personales con la embajada tuvieron lugar rápidamente, y la buena

voluntad y el amor al teatro que siente el director del centro británico Alain Oulman, hicieron el resto. Los ensayos comenzaron, tras vencer numerosos contratiempos, presiones y temores. José Filipe consiguió, por fin, llevar a cabo su espectáculo, si bien se vio obligado a reducir a tres el número de representaciones. Sinceramente, valía la pena."

<sup>21</sup>Yorick, 8 (1965), p.8. "... En principio, sólo responde a una estructura teatral, que se realiza cada vez de manera distinta, según los medios con que se cuente, según el momento que atraviere el actor, según las reacciones del público, según las condiciones de todo orden. El actor, en el "efímero", no es en el sentido clásico del término ; el actor es libre, con la sola sumisión a la estructura inicial, es decir, como el hombre en la vida, que es, o debe ser libre, aunque las diversas estructuras sociales, le obligan a interpretar según sus medios, su capacidad, su formación, etc... Es la primera que el teatro rompe con la dualidad persona-personaje. Andando el tiempo, a partir de Diderot, y con Brecht especialmente la persona y el personaje debían convivir, para interpretar también la vida del otro, y dar una lección moral e intelectual."

<sup>22</sup>Yorick, 9 (1965), p.15. "... Le parecía que el público proletario, sería incapaz de seguir la acción de una comedia, si antes no les explicaba lo que iba a suceder; después les mostraba el escenario, y finalmente les explicaba el significado de lo que acababan de ver. Efectivamente, a lo largo de toda la obra, Brecht, con monótona insistencia hace preceder cada escena de unos carteles en los que se explica con grandes letras el argumento de la escena misma. Todo ello, según Hobson, dificulta y frena el ritmo del espectáculo, que es sobremanera reiterativo, y además, bastante pueril. Pero es precisamente este elemento de puerilidad, lo que hace a Brecht tan irresistible para los intelectuales."

<sup>23</sup>Yorick, 10 (1965), p.16.

<sup>24</sup> / <sup>25</sup>Yorick, 10 (1965), p.16 "En trece teatros alemanes, de ambos lado de la frontera, tuvieron lugar estrenos simultáneos de la obra, lo mismo que una lectura pública en la Academia de arte de Berlín Oriental. Otra "premières" tendrán lugar dentro de poco en Alemania y el extranjero. La estaciones de radiodifusión de la República Federal y Berlín Occidental, transmiten el texto en un programa sincronizado, y el Norddeustcher Rundfunk incluye en sus emisiones de televisión el oratorio... "El maestro del teatro de la agitación, ¿tuvo alguna razón para ocultar esta vez sus garras? ¿Por qué prescindió enteramente de la estilización de Weiss, presentando el texto como conversación y con poquísimos hincapiés?..."<sup>24</sup> / <sup>25</sup>

<sup>26</sup>Yorick, 11 (1966), p.11. "...¿Ha escrito siempre lo que ha querido o se ha dejado algo en el tintero? He escrito todo lo que he "querido-podido" Sea objetivo: ¿está en el lugar que le corresponde? Más o menos, sí. ¿Vive de lo que gana escribiendo? Malvivo. ¿A quién entregaría sus obras para que las dirigiera? Entre los profesionales de la cartelera cotidiana, a Marsillach. También hay otros. ¿Cómo ve el momento teatral en España? Muy bueno. ¡No le creo! Sonríe usted con demasiada malicia. Muy bueno para sus beneficiarios. ¡Ah! ...y horrible, si el teatro se considera como un campo de desarrollo para el humanismo. Ahora sí. Dígame señor Sastre, ¿qué tema interesa al teatro? ¿Qué tema? ¡La ignominia que está en la base del capitalismo! ¡Ese horror es el que hay que tratar! ¿Usted lo trata? ¡Claro! No se ofenda,

sus palabras despiden chispas, pero, aparentemente, le veo sereno. Aparentemente. Pero en España, existe –usted lo sabe mejor que nadie- un caciquismo teatral que anula a muchos autores de valía..."

<sup>27</sup>Yorick, 12 (1966), pp.8-11."... 3ª Salvat: El teatro independiente debe también renovar toda la manera interpretativa y la labor de dirección, eliminando los tics del teatro comercial y amateur que lastran, por desgracia, al teatro independiente, que debe ser lo más exigente posible consigo mismo. 4ª Olivares: A nosotros nos interesa especialmente el público joven, inquieto, y sobre todo, sincero... Respecto a la crítica preferiría no hablar. Sans: ...Intuitivamente, inconscientemente, se ha ido dirigiendo a un público cerrado, a una pequeña familia de "amigos del teatro", que la gente en general sigue viendo –si es que siquiera los ve- como amigos de algo imposible... La crítica, en su conjunto, abusa excesivamente de tópicos y frases hechas. Salvat: La crítica en vez de olvidar, como olvida tan descaradamente a algunos grupos, debería mimarlos, en la medida que son el futuro, la levadura y renovación de todo el teatro español. Zabalbeascoa: Los grupos no profesionales disponen por lo general de un público diferente, más identificado con los asuntos teatrales, pero también un tanto voluble en lo que a asistencia respecta, y que en el mejor de los casos resulta insuficiente."

<sup>28</sup> Yorick, 13 (1966), p. 3.

<sup>29</sup> Yorick, 13 (1966), p. 3. "Como inicio de este segundo año de vida, hoy publicamos la primera aportación al teatro de un intelectual nato: Pedro Laín Entralgo. Para la revista es un honor y un inestimable apoyo... Su figura de hondo pensador, su realidad de ensayista teatral sitúan esta su primera obra, en un plano de apasionado interés... y presta, en última instancia, a ser polemizada." <sup>29</sup>

<sup>30</sup> Yorick, 14 (1966), p.4.

<sup>31</sup> Yorick, 14 (1966), p.4-5."...En aquella ocasión me di cuenta de la gran talla de director que Piscator poseía. Con unos ínfimos materiales, había organizado un espectáculo con un vigor y fuerza inolvidables. Era evidente un desequilibrio entre la trama exigente de la dirección y el trabajo poco tenso de los actores, pero a pesar de todo, Piscator con gran sabiduría, superaba la desigualdad formal del espectáculo, con una intensa, última visión personal de la obra. Visión que ya era algo más que traducción escénica, era abiertamente una recreación. Recuerdo que un año antes había visto el trabajo de Brecht como director, en su obra el círculo de tiza caucasiense, y en una y otra ocasión me di cuenta, por primera vez, de que la labor del director puede ser también creación. Es más, que solo se justifica cuando es así."

<sup>32</sup> Yorick, 14 (1966), p.5.

<sup>33</sup> Yorick, 15 (1966), p.8. "...DEBATE PÚBLICO SOBRE UNA OBRA DE ARRABAL. París, 29. Ante la condenación unánime por la crítica de la obra de Fernando Arrabal "El gran ceremonial" estrenada en el Theatre des Mathurins, la dirección de este local ha pensado dar dos representaciones gratuitas, el 31 de marzo y el 1 de abril, destinadas al gran público. Las representaciones se verán seguidas de un debate. Después de esta experiencia de "gran jurado público" la obra será retirada. ABC 30/3/66. LE JEUNE THEATRE a accordé son PRIX a: LE GRAND CEREMONIAL d'ARRABAL Joué tous le jours au

THEATRE DUS MATHURINS. Place “qui par sa poésie, sa violence et sa nouveauté, offer un aspect original du théâtre d’aujourd’hui”. Page 16. LE MONDE. 3-4 avril 1966...”<sup>33</sup>

<sup>34</sup> Yorick, 15 (1966), p. 16.

<sup>35</sup> Yorick, 16 (1966), p. 16.

<sup>36</sup> Yorick, 16 (1966), p.18.

<sup>37</sup> Yorick, 16 (1966), p. 18. "... ¿Qué ha ocurrido desde entonces? La respuesta a esta difícil pregunta nos la da –lo intenta y lo consigue, en esencia- el autor del libro que nos ocupa. Porque la forma en que Wellwarth analiza y explica la obra y el pensamiento de los autores de los que se ocupa dan una visión conjunta del tema en sí. Creo interesante citar estos nombres: Jarry, Artaud, Adamov, Beckett, Ionesco, Audiberti. Tardieu, Ghelderode y Genet, por Francia. Durrenmatt, Frisch y Hochwalder por Alemania. Pinter, Simpson, Osborne, Wesker, Kops, Lessing, Delaney, Mortimer, Behan, Dennis y Arden, por Inglaterra. Y Albee, Richardson, Kopit y Gelber, por Norteamérica.”

<sup>38</sup> Yorick, 16 (1966), p. 18.

<sup>39</sup> Yorick, 17-18, (1966), p. 26.

<sup>40</sup> Yorick, 17-18, (1966), p. 26.

<sup>41</sup> Yorick, 17-18, (1966), p. 26.

<sup>42</sup> Yorick, 19, (1966), p. 4.

<sup>43</sup> Yorick, 19, (1966), p. 12.

<sup>44</sup> Yorick, 20, (1966), p. 3.

<sup>45</sup> Yorick, 20, (1966), p. 4.

<sup>46</sup> Yorick, 20, (1966), p. 5.

<sup>47</sup> Yorick, 20, (1966), p. 5.

<sup>48</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6.

<sup>49</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6. "...Después sería la sagaz frivolidad intelectual de Cocteau quien haría circular otras materias inflamables. Y, sobre todo, el manifiesto lúcido de Antonin Artaud en El teatro y su doble, cuyo principal mérito es el de sustantivizar el teatro, rebelándose contra la literatura (sin que ello sea excusa para los malos escritores que interpretan en pro de su incapacidad este desprecio por el texto que

son incapaces de escribir.) La puesta en escena –escribe Artaud- es instrumento de magia y hechicería, no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nace del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella: el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro y debe ceder paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada..”

<sup>50</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6.

<sup>51</sup> Yorick, 20, (1966), p. 6 “No queremos dejar pasar por alto otra cita, paradójica pero interesante en un mundo bélico y brutal como el nuestro (y nos referimos al nuestro, no al de Artaud). Desafío al espectador que haya conocido la sangre de estas escenas teatrales violentas, que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya visto a la luz de esos hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento –la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento-, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines, de asesinatos casuales. Es interesante recordarlo en una época en que todas las terapéuticas de paz son imprescindibles.”

<sup>52</sup> Yorick, 20, (1966), p. 7. “VII... De cara al futuro, tanto puede darse que la vanguardia, en lugar de morir, como era su destino, quede convertida en un núcleo de autores significativos, como que se disuelva en ramas (cosa que ya se apunta) y por una mayor matización que, incluso por seguir viviendo sus autores, es difícil establecer, constituya materia de historia literaria futura... VIII. En nuestro país hay algunas cuestiones que dilucidar. Una de ellas sería la coexistencia o conllevancia de las muestras de vanguardismo con los realistas contemporáneos. De hecho, ni uno ni otros han llegado desgraciadamente a una plena vida para que pueda hablarse de convivencia. ¿Es que los realistas sólo verían en la vanguardia el “formalismo” que denuncia olímpicamente un crítico marxista como Della Volpe? Quizá ha pasado ya el tiempo de considerar la vanguardia como pura decadencia. Es un tema interesante y muy sugestivo. La situación marginal de Arrabal debe ser estudiada con más detalle... Joan Brossa es un autor de rarísima originalidad... me ha sido prácticamente imposible descubrir a otro autor europeo o americano que pudiese ni ligeramente empañar la original personalidad de Brossa.”<sup>52</sup>

<sup>53</sup> Yorick, 20, (1966), p. 12-13. "...Tamayo se ha supeditado a las normas de la distanciaci3n Brechtiana bastante m3s a fondo de lo que los esc3pticos auguraban, y si no las ha llevado a t3rminos absolutos, es porque las obras maduras de Brecht –y 3sta es una de ellas- no lo permiten. No he visto la interpretaci3n “distanciada” de Helen Weigel en el Berliner Ensemble; quienes la han visto me aseguran que en esa supuesta distanciaci3n se deslizan no pocos elementos naturalistas, que el texto mismo exige... Brecht, formidable artista y riguroso te3rico, fue m3s dial3ctico como artista que como teorizador: a la dial3ctica de su ideolog3a a3adi3 la dial3ctica entre su ideolog3a y su obra creadora, las cuales no se corresponden mec3nicamente con adecuaci3n absoluta, sino mediante el juego de factores dominantes y recesivos que, al calor de la pr3ctica teatral, alternan sus preponderancias. Y de esta 3ltima sutileza de su labor proviene el que hoy su inmortal cantinera sea aplaudida en Madrid al mismo tiempo que por los p3blicos obreros

del Berlín oriental; y que no sean aspectos distintos lo que el público aplaude, sino la armónica totalidad de la obra. Cuando es grande y verdadero, eso es lo que logra –a veces– el arte, y estamos obligados a comprenderlo. Si para ello hemos de admitir que en Brecht hay contradicciones teóricas-prácticas –o sea, una dialéctica viva– no le admiraremos menos, pero evitaremos transformarlo en mito y podremos realmente continuarlo. Lo demás es pedantería sociológica y teatral."

<sup>54</sup> Yorick, 20, (1966), p. 16 y ss. "...Los milagros del jornal, de Arniches, La fuerza bruta, de Benavente, La escondida, de Tarín y Tomás Salvador. Luz verde, Fando Et Lis, de Fernando Arrabal, El amante y El montacargas, de Harold Pinter, La presencia en este Ciclo del Nuevo Teatro Experimental que dirige Daniel Bohr, quedará grabada para los catadores del buen teatro como una fecha importante. Fue un triunfo en toda línea; desde la elección de obras hasta el último detalle de la dirección y puesta en escena pasando por la interpretación. Bohr, argentino nacido en 1943 que solo lleva tres años viviendo en España, ha demostrado una capacidad de trabajo, una crítica preparación tal que podemos esperar grandes cosas de él., Tutto per bene, De Luigi Pirandello, La música y Les eaux et forets, de Margarita Duras, L, eventail, de Goldoni."

<sup>55</sup> Yorick, 20, (1966), p. 15.

<sup>56</sup> Yorick, 21, (1967), p. 2.

<sup>57</sup> Yorick, 21, (1967), p. 5.

<sup>58</sup> Yorick, 22, (1967), p. 6.

<sup>59</sup> Isabel Tejerina Estudio de los textos teatrales para niños, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 1993; La educación en valores y el teatro, en Cerrillo, P. y García Padrino, J. (Coords.), Teatro Infantil y Dramatización Escolar, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, El juego dramático en la Educación Primaria, Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura, nº 19, Monografía Teatro y juego dramático, Enero 1999, entre otros. José Cañas, Actuar para ser: Tres experiencias de taller-teatro y una guía práctica, Ediciones Mágina, Granada, 1999.

<sup>60</sup> Yorick, 24, (1967), p. 7.

<sup>61</sup> Yorick, 25, (1967), p. 3.

<sup>62</sup> Yorick, 25, (1967), p. 16. "...Y la atmósfera serena de los evocadores monumentos de piedra que rodean el escenario semicircular confiere a los espectáculos un aire mágico y misterioso perfectamente logrado con la ayuda de luces, músicas y renovación formal en la interpretación clásica. La puesta en escena de Ronconi en Medida por medida, trajo a nuestra memoria aquella discutida tertulia sabatina.... Lo popular es, en Italia y Francia, al teatro, la búsqueda principal. En Perugia, la Compañía del Teatro in Piazza ponía en escena una serie de obras en conmemoración del Centenario de Jacinto Benavente, y la Compagnia Popolare realizaba su montaje de La gruta de Salamanca, de Cervantes. Obras montadas con

un claro sentido de teatro al aire libre para un público no preparado que asiste a las representaciones con el vivo deseo de conocer las obras del repertorio universal. Junto a actores y directores de renombre, la presencia de elementos recientemente regresados de las Escuelas de Arte Dramático, o de los múltiples teatros de cámara italianos, es aliciente renovador para este tipo de festivales; es así como esos jóvenes pueden adquirir, con su trabajo ante los públicos venidos de otros pueblos y ciudades, el necesario “oficio” para el duro arte del comediante...”<sup>62</sup>

<sup>63</sup> Yorick, 26, (1967), p. 17, “Un Pirandello nuevo.”

<sup>64</sup> Yorick, 26, (1967), p. 18, “Espectáculo Sartre.”

<sup>65</sup> Yorick, 27, (1968), p.3.

<sup>66</sup> Yorick, 27, (1968), p. 4.

<sup>67</sup> Yorick, 27, (1968), p. 13. “... La provocación querida por el Living ha surgido sus efectos: La escuela de Monleón y sus compañeros nace de la revelación del Living... Otro fenómeno interesante ha sido la aparición del espectáculo Cátaro de Alberto Miralles, que con una fórmula experimental nueva se acerca igualmente a la técnica del Living... Desde ahora, en cualquier teatro, en cualquier autor, en cualquier representación, al menos en las de carácter independiente, descubriremos el hilo rojo de la crueldad.”<sup>67</sup>

<sup>68</sup> Yorick, 28, (1968), p. 10-13. “... Pero, después de todas estas salvedades, he de declarar que mi interpretación de la virilidad equívoca de D. Juan me parece cada día más cierta, aun cuando deba limitarse cuidadosamente a un determinado número de ejemplares, si bien los más característicos... para mí, solo un espejismo literario autoriza a considerar a D. Juan como ejemplar arquetípico de la virilidad. El error que encierra este espejismo es manifiesto. D. Juan vive obsesionado por las mujeres y corre de una en otra, sin detenerse nunca en ninguna de ellas; y no porque ninguna le satisfaga, sino, al contrario, porque el instinto rudimentario de D. Juan se satisface con cualquiera de esas mujeres: con la princesa como con la pescadora, como ya nos cuenta, con tanto énfasis, el Tenorio del drama. Ahora bien, lo típico del varón perfecto es, precisamente, la gran diferenciación del objeto amoroso; su localización en un tipo femenino fijo, capaz de pocas modalidades y muchas veces de ninguna. El amor del varón perfecto es estrictamente monogámico o reduce sus preferencias a un corto repertorio de mujeres, generalmente parecidas entre sí; en suma, como otra vez he dicho, a un juego de variaciones limitadas sobre el mismo tema. D. Juan, por el contrario es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo de mujer. Busca a la mujer como sexo. La mujer es, para él, tan sólo el medio de llegar al sexo. Su actitud, es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de casi todas las especies animales.”

<sup>69</sup> Yorick, 28, (1968), p. 40.

<sup>70</sup> Yorick, 28, (1968), p. 39.



<sup>71</sup> Yorick, 28, (1968), pp. 46-47.

<sup>72</sup> Yorick, 26, (1967), p. 11 "Ahondando por España. Un año de Teatro independiente en Valladolid"

<sup>73</sup> Yorick, 28, (1968), p. 52.

<sup>74</sup> Yorick, 28, (1968), p. 53.

<sup>75</sup> Yorick, 29, (1968), pp. 9-10 "...dado que nuestros grupos "vocacionales" suelen estar impulsados por jóvenes universitarios, procedentes de la burguesía; de la burguesía española concretamente, con toda la serie de condicionamientos que esto implica, o ha implicado hasta hace muy poco. Por último no hace falta ser muy sagaz para descubrir que, entre nosotros, esa semiclandestinidad, o sea oposición al orden establecido, es solo posible a unos niveles pueriles. Pero a estas autolimitaciones de los integrantes de las compañías, suficientes ya para abortar cualquier movimiento auténticamente renovador y perdurable, hay que añadir –por si fuera poco- una serie de dificultades y trabas propias y características de la situación teatral española. Estos otros obstáculos son de varias índoles. Por una parte la falta de formación y escasez de público a todos los niveles, además, la ceguera y la falta de amor al teatro de la mayoría de los críticos, la desasistencia moral y económica por parte de los organismos oficiales, de las entidades y empresas privadas, de la universidad, de la sociedad en bloque. Aunque esté en la mente de todos, se hace necesaria citar en este balance a la censura, pero no solo a la censura oficial, legalmente establecida, sino también a todas estas "censuras", más o menos poderosas que se ejercen en España y que varían considerablemente con los años o de unas a otras ciudades..."

<sup>76</sup> Yorick, 29, (1968), p. 11.

<sup>77</sup> Yorick, 29, (1968), p. 50. "... El hombre cuando sube al escenario para convertirse en actor, no debe bajarse los pantalones y escudarse tras ese oficio para dejar su acomodaticia moral en el patio de butacas. El hombre-actor Cátaro debe ser persona que no puede mentir, que comprometa no solo sus palabras, sino sus acciones y que no disocie su vida privada de su vida pública...contra el reumatismo muscular de un teatro deliberadamente enfermizo y ecléctico, por un ética joven, limpia y directa, que obligue a participar al hombre en la ceremonia popular de un teatro vivo y palpitante"

<sup>78</sup> Yorick, 30, (1969), p. 71. " Ya en "El corral" se hizo un experimento por el estilo, en donde por diez pesetas la entrada, el espectador podía opinar, y después de oír al fiscal y al defensor, escogidos entre los asistentes a la representación anterior, el autor alegaba cuanto le pareciere. Naturalmente, era un cónclave de vanguardia, de estrenos de noveles, a los que se les daba la oportunidad de conocer un contraste de pareceres. No pedimos tanto para el teatro profesional de primera. Ah, pero bienvenido sería el discreto buzón. En Alemania asistí a sesiones especiales, generalmente dedicadas a entidades culturales y a centros de enseñanza (se podría empezar por estos últimos, para evitar polémicas), en los que al acabar la representación los escolares pedían aclaraciones sobre incomprensidos pasajes de la obra (segundo cuadro, canción de cuna, de Bodas de sangre, de Lorca) o expresaba su desorientación entre un montaje novedoso (Retoir a L, Etole, de Obey) o solicitaba justificación de reparto de personajes (Los bandidos,

de Schiller, donde un maduro primer actor no parecía el más idóneo para un personaje joven) y, se trataba, nada menos que del Teatro Municipal de Kassel, allá por el año 52...Se me dirá que se organizan coloquios a lo que respondo que resultan monólogos y de lo más pedante."

<sup>79</sup> Yorick, 30, (1969), p. 6

<sup>80</sup> Yorick, 30, (1969), p. 6.

<sup>81</sup> Yorick, 31, (1969), p. 5. "Actualmente estamos asistiendo a la consagración artística de lo que en su día Guillermo de la Torre denominó "arte indeseable"...Este es el gran peligro: que al cabo lo que puede ser un medio de transformación para palurdos, sea un medio de afianzamiento de su perversa mentalidad retrógrada."

<sup>82</sup> Yorick, 32, (1969), p. 44

<sup>83</sup> Yorick, 32, (1969), p. 56

<sup>84</sup> Yorick, 33, (1969), p. 4.

<sup>85</sup> Yorick, 33, (1969), p. 9.

<sup>86</sup> Yorick, 33, (1969), p. 9.

<sup>87</sup> Yorick, 33, (1969), p. 20 "...Por otra parte, el cine, al ganar para sí la expectación de grandes públicos populares, puede permitirse una serie de audacias que toman pie en el asentimiento y en la demanda de ese mismo público, educado en la contemplación constante de filmes... Sorprende que gran parte del moderno teatro adquiera a menudo un tono de reprimenda social, pero sorprende más aún la benévola actitud de los reprendidos hasta el extremo de que lleguemos a sospechar algo que acaso en el año dos mil sea una comprobada realidad histórica: el teatro actual no representa sino ciertos estados de conciencia de una determinada clase social, casi la única que en algunos países —especialmente los occidentales— asiste al teatro y consume normalmente sus productos. Estoy convencido de que una gran mayoría de la producción dramática de estos tiempos no debe sus características a un amplio público politizado sino a una clase social en conflicto, y que por lo tanto este teatro carece también generalmente de universalidad y profundidad dramática ejemplares."

<sup>88</sup> Yorick, 33, (1969), p. 21. "De algún modo el arte teatral permanece impermeable a las iniciativas osadamente individualistas. Y esto es una causa de que sólo grupos muy reducidos y en públicos muy reducidos también practiquen un teatro casi indigente respecto a sus medios materiales... Uno de los puntos más turbios e inquietantes de la escena moderna proviene del tono paternalista, cauteloso, misionero que todo hombre de letras, o todo director de escena, o todo crítico, o simplemente todo intelectual aficionado al arte teatral insuflamos a nuestras ideas y a nuestro comportamiento cuando se trata de comunicar abiertamente con muy vastos públicos. Es una soterrada y hasta bienintencionada

pedantería la que casi siempre preside nuestros propósitos. Cuando el arte se sobrecarga de intenciones éticas algo comienza a fallar, estamos lejos de encontrar leyes suficientemente justas al mismo tiempo que suficientemente ambiguas para complacer al público y complacernos nosotros mismos. Se supone que el conflicto con el público provenga de una falta de educación. Esto es darle un falso valor al concepto de cultura. El gran fruto de la cultura es algo sumamente espontáneo y nada tiene que ver con la educación sino con la oración. Los actos significativos en el plano de la cultura son aquellos que más atañen al “descubrimiento del hombre”. Esta es la diferencia entre civilización y cultura."

<sup>89</sup> Yorick, 34, (1969), p. 18-21.

<sup>90</sup> Yorick, 34, (1969), p. 22.

<sup>91</sup> Yorick, 35, (1969), p. 4.

<sup>92</sup> Yorick, 35, (1969), p.7.

<sup>93</sup> Yorick, 35, (1969), p. 7.

<sup>94</sup> Yorick, 36, (1969), p. 4.

<sup>95</sup> Yorick, 36, (1969), p. 5.

<sup>96</sup> Yorick 37, (1969-1970), p. 15.

<sup>97</sup> Yorick 37, (1969-1970), p. 4. “Esta Dirección General a la vista de las actuaciones practicadas, de conformidad con el artículo 70 de la Ley de Prensa e Imprenta, ha resuelto imponer a doña María Cruz Hernández Alvariño, en su calidad de director de la Revista Yorick, de Barcelona, y como responsable de una infracción leve, del artículo 2 de la citada ley, de acuerdo con el artículo 68, apartado dos de dicho texto legal, la sanción de multa de CINCO MIL PESETAS, prevista en el art. 68 ya citado.”

<sup>98</sup> Yorick 37, (1969-1970), p.4.

<sup>99</sup> Yorick 37 (1969-1970), p.4.

<sup>100</sup> Yorick 37, (1969-1970), p.20. "...17. ¿A cuál perteneces tú? Como director de teatro, de Estudiis Nous y como autor o víctima de este cuestionario, a la inteligentzia barcelonesa. Como hijo de familia, a la menestralía de la antigua villa de Horta, hoy suburbio de Barcelona. Como contribuyente, formo parte de las clases elevadas del proletariado: cobro un sueldo y los correspondientes subsidios o seguros, con los normales descuentos para el INP. Y, concretamente, y hablando círculos, al círculo parroquial de Horta. 18. ¿El teatro es un medio de expresión? ¿Pero es que lo dudas? 19. ¿Qué es lo bello? Los filósofos dicen que la belleza es la verdad perceptible. O que lo bello es lo que place a la vista. Podemos escoger lo que mejor nos parezca. 20. ¿Y lo estético? Es lo bello dicho con pedantería... 24. ¿Cuál es la razón existencial del teatro? Si lo que pretendes preguntar es la razón de la existencia del teatro, te diré que el hombre no es

solo un receptor de artículos de consumo. Oscar Wilde ironizaba diciendo que el arte es completamente inútil, porque sabía que era necesario. 25. ¿Qué importancia tiene la literatura en el teatro actual? La misma que ha tenido siempre.... 27. Habla de lo que quieras. No puedo hablar de lo que quiero. Solamente de lo que me dejan y aún muy recortado."

<sup>101</sup> Yorick 38, (1970), p. 67.

<sup>102</sup> Yorick 38, (1970), p. 68.

<sup>103</sup> Yorick, 39, (1970), p. 14 y ss. "... los empresarios que tienen un teatro como una charcutería, una inmobiliaria o un circo, y mi tía Carolina que siendo representativa del 50 por ciento de la población, siempre me dice que me deje de tonterías y me dedique a ser perito químico. Juan Potau Martínez. 1. Estoy convencido de que concurren en mi tal cantidad de contradicciones típicamente hispánicas y tal de contantes esperpénticos que únicamente puedo sentirme a gusto, vivo y relativamente útil, dentro de la para mi maravillosa positiva-negatividad del ruedo ibérico. No existe, pues, otra alternativa para mí..."

<sup>104</sup> Yorick, 40, (1979), p. 3.

<sup>105</sup> Yorick, 41/42, (1970), p. 8.

<sup>106</sup> Yorick, 41/42, (1970), p. 4.

<sup>107</sup> Yorick, 43, (1970), p. 3.

<sup>108</sup> Yorick, 43, (1970), p. 55. "... Evidentemente ni Artaud ni Grotowsky nos han hecho olvidar a Brecht, ¿verdad?. Porque Brecht, diga lo que diga Genet, ha hecho mucho por....la formación política de muchos hombres de teatro, ya que la época de su influencia nos dejó algo más que la distanciación. Creo. Se me ocurren un par de cosas, en las que Brecht esté "superado"... La segunda es de tipo ideológico, concretamente el didactismo. Por una parte me pregunto hasta que punto el teatro tiene eficacia como arma educativa...¿no hay un cierto regusto paternalista en la pretensión de enseñar al pueblo lo que le conviene, desde una posición culturalmente privilegiada?¿Acaso el pueblo espera ansiosamente que vayamos a explicarle las causas y remedios de sus males?... El teatro es, entre otras cosas, un instrumento de conocimiento, pero sólo para quien quiere conocer. En el fondo, no creo que ningún profesor enseñe. Es el alumno quien aprende. En todo caso el profesor "educa", y con las comillas quiero resaltar que la palabra encierra una idea de imposición de un cliché preestablecido de comportamiento."

<sup>109</sup> Yorick, 44, (1970), p. 12.

<sup>110</sup> Yorick, 44, (1970), p. 3.

<sup>111</sup> Yorick, 44, (1970), p. 15.

<sup>112</sup> Yorick, 45, (1971), p. 4.

<sup>113</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6.

<sup>114</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6.

<sup>115</sup> Yorick, 46, (1971), p. 6. “¿Cómo es Buero, que a lo largo de ese camino que empieza en el 49, usted ha sobrevivido a otros escritores, y hoy sigue siendo vigente? Tiene esto varias explicaciones. Hay una que posiblemente sea la más extendida y que leo a veces en la prensa -y que además me es favorable- que dice que si yo me he sostenido y otros en cambio no, es porque yo tengo más talento o bien porque yo tengo una actitud para el posibilismo escénico, pero dicho no peyorativamente, sino a favor mío. Esto podría ser una explicación más o menos graciosa respecto a mí, pero yo entiendo que sin negarme a mí mismo ha habido un factor nada desdeñable de suerte. Mire, yo creo firmemente en la suerte, porque estoy poco dispuesto a admitir -por esa vanidad personal que todos inevitablemente tenemos- que existan autores de teatro con más talento que yo. En cambio sí pienso que alguno de esos autores a los que nos referimos tenían o tienen al menos tanto talento como yo. Entonces los que les ha faltado no es sino suerte.”

<sup>116</sup> Yorick, 47, (1971), p. 6.

<sup>117</sup> Yorick, 47, (1971), p. 21.

<sup>118</sup> Yorick, 48, (1971), p. 4.

<sup>119</sup> Yorick, 48, (1971), p. 4.

<sup>120</sup> Yorick, 49-50, (1971), p. 4.

<sup>121</sup> Yorick, 49-50, (1971), p. 13-14. “...Adelantado en 1943, año en que inicia su audaz y larga actividad de experimentador escénico; superviviente ahora mismo, mas no en el triste sentido de sobrevivir que se suele dar a la palabra, sino en el de mantenerse vivo y abierto a una completa problemática teatral, mientras diversas promociones a cuyo lado se le ha ido viendo, desaparecían, más o menos frustadas.”

<sup>122</sup> Yorick, 51, (1972), p. 13-14.

<sup>123</sup> Yorick, 52, (1972), p. 68.

<sup>124</sup> Yorick, 53, (1972), p. 7. “...Me veo así en la indigencia de limitarme a decir la opinión que no puedo no tener del género humano, sin distinciones ni sutilezas (pues ni centro ni descentro la atención) salvando las excepciones y mejorando lo presente. Y, por supuesto, sin aportar salidas. Bienaventurados los que consiguen, por medio de una literatura taumatúrgicamente revestida de praxis, mejorar lo mejorable. Bienaventurados los que al menos lo intentan: de ellos quedará, ya que no la solución, sí un buen recuerdo... Así pues, y salvo que el término político encubra un concepto tan amplio que connote nada, mis obras no son políticas. Sí sostengo que no me adscribo a facción o a ideología, no estoy tratando de decir que invento ya unos nuevos, originales y mejores, sino simplemente que describo (de denuncias

nada) una cierta parcela del territorio humano. Y puesto que no entiendo nada de ideologías ni sistemas ("sociopolíticos" por supuesto, que de las otras y los otros algo entiendo) admito que mis obras no sirven para nada. Pero yo no quisiera de alguna manera que sirvieran para algo."

<sup>125</sup> Yorick, 54, (1972), p. 5.

<sup>126</sup> Yorick, 54, (1972), p. 5. "Hay que conocer las características claves de nuestro país dentro de su contexto histórico y verás por qué digo eso. Los elementos del Odin Theatret andan y buscan en los demás, ahora, lo que les une nunca lo que les separa. Esto lo trasladamos a nuestro trabajo escénico, a que se trasluzca en el propio montaje. Para mí, un texto es como un cuerpo inerme, desarmado, que no puede defenderse. El actor y el director lo llenan de detalles, lo configuran, lo hacen posible; eso es hacer teatro político."

<sup>127</sup> Yorick, 55 56, (1972), p. 74 y ss. "El mundo de esta hora está herido -o fecundado- por una crisis tan profunda, tan dimensionada a la vez que nebulosa, que toda iniciativa renovadora hay que planteársela desde los escaños más empinados y generosos. El andarse con remiendos, el suponer que la enseñanza superior, se arreglará solo con más edificios y profesores, sin poner al día las estructuras vigentes, serán trabajos de amor perdidos. Dos defectos radicales de la universidad tradicional son el clasismo y su exclusiva dedicación a producir profesionales a palo seco. Al decir clasismo, no nos referimos solamente a la automática segregación social que, por razones económicas, todos conocemos. Apuntamos también a una "segregación mental" que tanto ha influido en la configuración intelectual de las llamadas clases dirigentes. Hombres truncados o seleccionados por una docencia esclerótica que "desprecia cuánto ignoran" y que en una Universidad más frondosa podrían haberse habilitado para una vida más llena de disfrutes y comprensiones, más fecunda, menos propensa al radicalismo, a la segregación y al desprecio. Una vida con bellos ratos de ocio y la santa virtud de la comprensión y la crítica."

<sup>128</sup> Yorick, 55 56, (1972), p. 76. "... La educación deportiva, artística, literaria y política, que tanto aportan para configurar un pueblo, fueron, en general, preocupaciones ajenas a casi toda la Universidad Europea. Esta segregación de la Universidad de toda docencia extrautilitaria tiene unas profundas raíces, clasistas y casi diría raciales, en nuestra Universidad Escolástica. Lo sabemos perfectamente, pero ha llegado el momento en que, por el bien de los futuros españoles, por su mayor capacidad de comprensión para los prójimos de todas las ideas y naturalezas, se humanice y enriquezca nuestra universidad con la docencia y cooparticipación de una actividad como la del teatro, que caracteriza y ennoblece al ser humano, potencia su imaginación creadora y lo prepara para comprender los frutos más sensibles del quehacer humano... En el proyecto General de la nueva Ley de Educación se prevé incluir las enseñanzas de arte dramático... Se trata nada más ni nada menos de dar el primer paso hacia una Universidad tan abierta a los saberes angélicos como a los utilitarios; tan atenta a la imaginación que crea como a la memoria que retiene. Una Universidad, en fin, que tienda a dar luz todos los escorzos de la inteligencia humana."

<sup>129</sup> Yorick, 57-58, (1973), p. 76

<sup>130</sup> Yorick, 59, (1973), p. 15 y ss. "...Es cierto que la escenografía aporta una cierta variación de una obra a otra, de un acto a otro, pero ésta es tan pequeña en relación con la constante de la estructura del local que existe un denominador común demasiado evidente, cuando la percepción del espacio debería ser completamente distinta de un montaje a otro. Estas consideraciones nos llevan a los conceptos de Arquitectura Móvil y Teatro Móvil. Siendo espacio-tiempo un binomio fundamental en ambas manifestaciones, quizá algo más adecuado en el Teatro, Arquitectura y Teatro Móviles deberán tener como nota la creación de un espacio esencialmente variable cuya percepción y la de su relación con el tiempo que posibiliten un grado máximo de libertad de actuación."

<sup>131</sup> Yorick, 60?, (1973), p. 15.

<sup>132</sup> Yorick, 61, (1973), p. 13.

<sup>133</sup> Yorick, 62-63, (1974), p. 35.

<sup>134</sup> Yorick, 64, (1974), Junio – julio.

## **Revista Pipirijaina.**

<sup>1</sup> Pipirijaina, 1, marzo 1974, p.2.

<sup>2</sup> Pipirijaina, 1, marzo 1974, p. 32.

<sup>3</sup> Pipirijaina, 2, abril 1974, p. 26.

<sup>4</sup> Pipirijaina, 3, mayo 1974, p. 14.

<sup>5</sup> Pipirijaina, 4, junio 1974, p. 21.

<sup>6</sup> Pipirijaina, 5, julio 1974, sumario.

<sup>7</sup> Pipirijaina, 1 (II), octubre 1976.

<sup>8</sup> Pipirijaina, 2 (II), noviembre 1976, p.1.

<sup>9</sup> Pipirijaina, 1 (II), noviembre 1976, p. 36.



## **Revista El público.**

<sup>1</sup> EP, 75 (1989), p.3.

<sup>2</sup> EP, 93 (1992), p.2 – 3.

<sup>3</sup> EP, 0 (1983), p.0. “Los espectáculos fuera por el calor”.

<sup>4</sup> EP, 1 (1983), p.2.

<sup>5</sup> EP, 1 (1983), p.6.

<sup>6</sup> EP, 4 (1984), p.2,

<sup>7</sup> EP, 4 (1984), p.2

<sup>8</sup> EP, 5 (1984), pp.7-10.

<sup>9</sup> EP, 5 (1984), p.10.

<sup>10</sup> EP, 5 (1984), p.10

<sup>11</sup> EP, 6 (1984), p.2. “...Lógicamente debiera ser lo fundamental ofrecer un apoyo, un respaldo de la actividad teatral, desde el estricto terreno de la información, que tampoco debe confundirse con el de la publicidad, y que debiera ser capaz de generar ese fluido indispensable de la comunicación, previo a cualquier toma de partido, a favor o en contra de los espectáculos... Y ello, porque la opinión de la crítica no es absoluta, porque cada vez se constata una composición más plural de los públicos de teatro, y en consecuencia, una diversificación de los gustos.”

<sup>12</sup> EP, 6 (1984), p.6. “...Lo cual tampoco es un gol, sino un capítulo más de la colaboración que trata de impulsar la política teatral del gobierno con las instituciones teatrales de otros países... No vea pues fantasmas el ilustre colega. O para decirlo en lenguaje castizo de don Latino a Max Estrella, “Joan, no te pongas estupendo.”

<sup>13</sup> EP, 7 (1984), p.2.

<sup>14</sup> EP, 7 (1984), p.3, ¿Dónde encontrar la modernidad? Guillermo Heras.

<sup>15</sup> EP, 8 (1984), portada.

<sup>16</sup> EP, 8 (1984), p.6 y ss.

<sup>17</sup> EP, 9(1984), p.2

<sup>18</sup> MACGOWAN Y MELNITZ, Las edades de oro del teatro, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pg, 15.

<sup>19</sup> EP, 10 (1984), pp. 52 y 53. "...De las invenciones culturales y de los planes ministeriales debéis prescindir... sería incluso sano que cuando señalaran el año Calderón, vosotros Lope, y cuando toque Lope, vosotros Tirso, por si acaso. Pienso que nosotros no debemos ser más cultura que la agricultura y el tratamiento de pieza museística de alto valor cultural como nos clasifican debe ser tomado como una vejación, aunque internos reconozcamos que lo tenemos bien merecido."

<sup>20</sup> EP, 15 (1984), pp. 10 a 12.

<sup>21</sup> EP, 21 (1985), contraportada

<sup>22</sup> EP, Cuaderno 1 (1985) ,"El público. Quien, Como, Cuando, donde".

<sup>23</sup> EP, Cuaderno 1 (1985), pp. 39 y ss. " ... En opinión de los profesionales consultados se menosprecian algunas barreras aducidas por el público, como excusa para no asistir a las representaciones. Algunas de las informaciones que llegan al medio sobre las barreras que supuestamente vive el público de cara al teatro no se consideran objetivas. Y así, se rechaza, en general, que los precios o la distancia de las salas respecto al lugar de residencia, sean datos significativos... También se denuncia un mal tratamiento del teatro por parte de los medios de difusión de masas. Se carece de criterios fiables para prever el resultado del producto teatral... parecen darse supuestos incontrolables que hacen muy difícil prever el éxito o el fracaso de los espectáculos... La incertidumbre de cara al éxito es tan grande que no cabe más alternativa que jugar a lo seguro. Lo seguro es el teatro de comedia musical: la moda. El otro "teatro" se está quedando reducido a un pequeño sector de profesionales que se contentan con un público minoritario, o que se han convertido en locos aventureros."

<sup>24</sup> EP, Cuaderno 2 (1985), p 74.

<sup>25</sup> EP, Cuaderno 3 (1985), pp. 10 y ss.

<sup>26</sup> EP, Cuaderno 4 (1985), p 74.

<sup>27</sup> BOADELLA, Albert, Memorias de un bufón, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

<sup>28</sup> EP, Cuadernos (mayo 1985), pp. 70 y 71.

<sup>29</sup> EP, Cuadernos (verano 1985), pg. 4.

<sup>30</sup> EP, Cuadernos, (septiembre 1985), pg. 5.

<sup>31</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 7.

<sup>32</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 16.

<sup>33</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 16.

<sup>34</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pg. 25.

<sup>35</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), pp. 27 y ss.

<sup>36</sup> EP, Cuadernos (septiembre 1985), p. 43.

<sup>37</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.3.

<sup>38</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), pp.8 y 9.

<sup>39</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), pp.13 y ss. "...Y esta acción va más allá de todo análisis de contenido. Pero es muy difícil para el espíritu occidental aceptar esta idea del lenguaje mítico. Lo acepta hasta cierto punto, pero al final, después de todo. Occidente piensa que se trata de esto o de aquello. Pero es justamente lo contrario: el esto y el aquello son aproximaciones que se hacen más precisas cuando la supuesta precisión del análisis deja sitio a la precisión real de la imagen, de la historia en su desarrollo... Es una historia que se "narra" para alguien. En realidad, en el Mahabharata la historia se cuenta a un joven rey que está haciendo un sacrificio, exterminar todas las serpientes del mundo. Se le interrumpe durante el sacrificio para contarle la historia de sus antepasados para que comprenda lo que le espera en el futuro. Todo el Mahabharata está contado está narrado con el propósito de que un joven se prepare para la vida... hay continuamente una llamada a una actitud positiva... cuenta una historia tan sombría, trágica y terrible como nuestra historia de hoy, pero gracias a la tradición, se ve sobre cada página, sobre cada palabra, que la actitud frente a todo esto no era negativa, spengleriana. No era la desesperación pesimista, la negatividad, ni la reivindicación. Sino otra cosa. Era una manera de vivir un mundo en situación de catástrofe, sin perder contacto con aquello que le permite al hombre vivir y luchar de una manera positiva. ¿Qué quiere decir el término positivo? Es una palabra que nos devuelve a nuestro punto de partida... El Mahabharata no tiene ninguna respuesta, pero proporciona un inmenso alimento."

<sup>42</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.26.

<sup>43</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.26. "...Era algo que debíamos evitar. Se dice que cuando se oye un ruido, no se olvida jamás. Yo diría lo mismo de un elemento visual. Hay que tener en cuenta la calle y evitar las soluciones que automáticamente corren el peligro de provocar asociaciones de ideas extrañas al espectáculo. Pero, dicho esto, cuando un elemento es correcto, es correcto, y no se debe tener miedo de emplearlo... Porque, una vez más, no se trataba de hacer una reconstrucción arqueológica de los trajes de

la India antigua, sino de encontrar aquello que pudiera evocar mejor a la India, a la vez que facilitara de la mejor manera posible nuestro propósito. Es un modo de proceder extremadamente delicado. Era muy hermoso en la India ver la utilización constante del vestido; los grandes chales o el shotti, que se lavan al borde del agua, y sirven para cubrirse cuando llega la noche a la hora del sueño. Eso era precis”mente lo que buscábamos, una enorme y poderosa simplicidad, pero una simplicidad que nunca debía ser sinónimo de pobreza.”

<sup>44</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.14

<sup>45</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.45. “Es una relación basada en la sensibilidad. Hay una diferencia fundamental entre una música grabada previamente y el hecho de recurrir a músicos. La relación ya no se plantea entre lo humano y lo material, sino entre lo humano y lo humano... Los músicos que me rodean son músicos exclusivamente clásicos, músicos de música pura...era necesario hacerles ver esa relación de la que yo hablaba antes, con el fin de que ellos también consiguieran una relación sensible con los actores. Al principio no hacían más que tocar música... Ahora sienten cada vez más la relación que debe existir entre música y acción.”

<sup>46</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.45

<sup>47</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.47

<sup>48</sup> EP, Cuadernos (octubre 1985), p.53

<sup>49</sup> EP, Cuadernos (diciembre 1985), p.45.

<sup>50</sup> EP, Cuadernos, (diciembre 1985), p.13.

<sup>51</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.78.

<sup>52</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.66.

<sup>53</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.60. “...Operación Ubú fue para unos la diversión del trazo grueso, y para otros un refrescante revulsivo en la vida catalana... por una vez, en algunos años, dentro y fuera del Lliure, el teatro no disfrutado únicamente por sus calidades, sino por su vivencia y su relación directa con la vida cotidiana...¿Cómo olvidar aquella imagen de La moreneta echando una cabezada delante del televisor que retransmitía el discurso del Excels ya curado de su molesto tic? O el espléndido trabajo de Joaquín Cardona con el que obtendría un éxito que, después de tantos años de trabajo, lo relanzaba de la noche a la mañana como una de las primeras figuras de la escena catalana... El virtuosismo, grande, ciertamente, de aquel montaje, por una vez no sería lo que iba a suscitar los comentarios del público. Por una vez, el teatro dejaba de ser producto cultural para volver a su ritualidad. Boadella, consiguió una auténtica catarsis cómica, poniendo en el pim pam pum no una imagen de la realidad sino la propia realidad.”

<sup>54</sup> EP, Cuadernos (enero 1986), p.74

<sup>55</sup> EP, Cuadernos, febrero 1986, p.7

<sup>56</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.8.

<sup>57</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.12.

<sup>58</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.14.

<sup>59</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.14. "...No se trata de un colectivo, porque Kantor no cree en la creación colectiva, sino en la improvisación. El es tanto el impulsor, como el creador del espectáculo; los actores no son intérpretes, sino "actores" en el más amplio sentido del término."

<sup>60</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), pp.16 y 18.

<sup>61</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), pp.16, 18 y 20.

<sup>62</sup> EP, Cuadernos (febrero 1986), p.16.

<sup>63</sup> Cambalache (Tango), Enrique Santos Discépolo, "Siglo XX, Cambalache, problemático y febril, el que no llora no mama, el que no mama es un gil...".

<sup>64</sup> BERGMAN, Ingmar, Imágenes, Barcelona, Tusquets, 1990,

<sup>65</sup> Expressen, 17 de agosto de 1985.

<sup>66</sup> BERGMAN, Ingmar, Imágenes, Barcelona, Tusquets, 1990.

<sup>67</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 36.

<sup>68</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 36.

<sup>69</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 37.

<sup>70</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 7

<sup>71</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 12

<sup>72</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 10

<sup>73</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 11

<sup>74</sup> EP, Cuadernos (marzo 1986), p. 15

- <sup>75</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), pp. 16 y 17
- <sup>76</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), p. 18
- <sup>77</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), p. 20
- <sup>78</sup> EP, Cuadernos, (abril 1986), p. 20.
- <sup>79</sup> EP, Cuadernos (abril 1986), pp. 18 y 19.
- <sup>80</sup> EP, Cuadernos (junio 1986), pp.61 y ss.
- <sup>81</sup> EP, Cuadernos (noviembre 1986), p.5
- <sup>82</sup> EP, Cuadernos (octubre 1986), p.5
- <sup>83</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), p.5.
- <sup>84</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), p. 13.
- <sup>85</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), p. 13.
- <sup>86</sup> EP, Cuadernos (enero 1987), “Los caballos en la obra de Lorca”, Rafael Martínez Nadal, pp. 37 y ss.
- <sup>87</sup> EP, Cuadernos (enero 1987),”La verdad del amor y del teatro”, María Climenta Millán, pp. 19 y ss.
- <sup>88</sup> EP, Cuadernos (febrero 1987), pp. 7 y ss.
- <sup>89</sup> BOADELLA, Albert, op. cit., p.28.
- <sup>90</sup> EP, op. cit., p.8.
- <sup>91</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 39.
- <sup>92</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 40
- <sup>93</sup> EP, Cuadernos, (junio 1988), pp. 40 y 41
- <sup>94</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 39
- <sup>95</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 41.
- <sup>96</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 41.
- <sup>97</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 42.

<sup>98</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 45.

<sup>99</sup> EP, Cuadernos (junio 1988), p. 44.

<sup>100</sup> BOADELLA, Albert, op. cit., pp.273 y ss.

<sup>101</sup> EP, Cuadernos (diciembre 1988), pp. 6 y ss.

<sup>102</sup> EP, Cuadernos (diciembre 1988), p. 75.

<sup>103</sup> op. Cit, p. 2.

<sup>104</sup> EP, enero-febrero 1990, p.5. "...A pesar de que nadie discute su necesidad o conveniencia, el tema de la documentación siempre termina relegado a los últimos renglones de la política teatral, acuciada tanta veces por problemas estructurales o por emergencias puntuales que aplazan un tipo de inversión cuya rentabilidad sólo es previsible a más largo plazo."

<sup>105</sup> EP, 76 (1990), p.10.

<sup>106</sup> EP, 76 (1990), p.10-11. "... Después hay otra cuestión. Siempre me he manifestado en contra del sistema de Repertorio. Me parece que el repertorio, tal como se entiende en el Lliure o en el María Guerrero, tiene sentido: son unos espectáculos que existen, que se puedan retomar en un momento determinado, porque el público aún asiste o para hacer una gira, pero hacer, como les ocurre a los actores que tengo en la compañía, cuatro o cinco espectáculos a la vez, mientras están ensayando otras obras, me parece excesivo... Técnicamente también es complicado, porque dispones de doce horas de escenario a la semana, que tal como se hace el teatro, es muy poco, equivale a una jornada real en otro tipo de teatro. esos son inconvenientes, no sólo para mí, que vengo de otro tipo de funcionamiento, sino incluso para el resto de los franceses, porque sólo la Comedie Francaise funciona en este régimen."

<sup>107</sup> EP, 76 (1990), p.50

<sup>108</sup> EP, 76 (1990), p.42

<sup>109</sup> EP, 76 (1990), p.44

<sup>110</sup> EP, 76 (1990), p.46

<sup>111</sup> EP, 77 (1990), p.6

<sup>112</sup> EP, 77 (1990), p.11

<sup>113</sup> EP, 77 (1990), p.30

<sup>114</sup> EP, 78 (1990), p.18

<sup>115</sup> EP, 78 (1990), p.62-63

<sup>116</sup> EP, 79 (1990), p.54

<sup>117</sup> EP, 79 (1990), p.54,

<sup>118</sup> EP, 79 (1990), p.55. “¿Qué es lo que puede llevar, en un breve plazo de tiempo, a percibir con seguridad las dimensiones de una obra, a prever que trascenderá los gustos del momento y perdurará, pese a los posibles eclipses que pueda llegar a conocer? ¿Qué es lo que permite esa certeza en un terreno, como el teatro, donde tan difícil resulta hoy trazar una línea de separación entre el valor de un espectáculo y el valor de un texto representado? ¿Cuántos espectáculos vemos que son memorables pero han partido de textos completamente prescindibles? Y al contrario, ¿cuántos espectáculos vacíos nos hacen pensar al salir que allí había un texto asfixiado por la puesta en escena?...”

<sup>119</sup> EP, 80 (1990), p.133. “...impregnando con su genio todas esas disciplinas, arrojándolas, como el visionario de conceptos e ideas que era, hacia las vías del futuro. La asombrosa polivalencia de Cocteau, la extraña novedad de su creación y su audacia, tanto ética como estética, suscitaron por igual admiración y rechazo; si bien nunca fueron del todo ni aceptadas ni comprendidas en su época. Él era consciente de ello: “El poeta –decía- se adelanta veinticinco años a su época. Por ésta razón no puede esperar que le comprendan sus coetáneos, sino la generación siguiente.”

<sup>120</sup> EP, 80 (1990), p.133-134. “... de desintoxicación... El teatro seguirá siendo hasta principios de los años cincuenta su principal modo de expresión. Escribe sucesivamente *La máquina infernal* (1934) y *Los caballeros de la mesa redonda* (1937). Después tiene lugar su encuentro con Jean Marais, que se convierte en su ángel de la guarda, su musa, su actor modelo. De ahora en adelante, es a él a quien Cocteau dedica su teatro: *Los padres terribles* (1938), *Los monstruos sagrados* (1940), *La máquina de escribir* (1941), *Renaud y armide* (1943), *El águila de dos cabezas* (1946), y finalmente *Baco* (1952), su última obra, y también varias de sus películas, *El eterno retorno* (1943) que le trajo la gloria, *La bella y la bestia* (1945)...”

<sup>121</sup> EP, 80 (1990), p.139-140

<sup>122</sup> EP, 81 (1990), p.30

<sup>123</sup> EP, 82 (1991), p.8

<sup>124</sup> EP, 82 (1991), p.9

<sup>125</sup> EP, 82 (1991), pp.56-57, “José Sanchís Sinisterra. La pasión por la escritura.”



<sup>126</sup> EP, 82 (1991), pp.67-68. “...Los que empezaron a plantearse la necesidad de un cambio han cumplido años y han sentido su propia necesidad de ser queridos, por cualquiera y a cualquier precio. Se ha desarrollado el deseo del “star system”. Lo que no se ha desarrollado ha sido la necesidad del trabajo y del estudio, de la formación permanente, la imprescindible profundización en lo que desde hace ya mucho tiempo se entiende en todo el mundo como el arte del actor.”

<sup>127</sup> EP, 82 (1991), p.79

<sup>128</sup> EP, 82 (1991), p.75 “...Para este año, tiene anunciado asimismo El balcón, de Jean Genet, obra a la que ya se enfrentó en sus inicios con el Lliure. Y prepara una versión de Tirano Banderas de Valle-Inclán. Pero esta breve nota sobre la trayectoria de Pasqual estaría incompleta si no se aludiera en ella a sus montajes operísticos, faceta en la que el creador catalán ha cosechado numerosos triunfos. Sus características se acomodan perfectamente a ese mundo, donde la dirección escénica adquiere tonalidades pictóricas, Samson e Dalila, de Saint-Saëns, Fallstaff y Don Carlo, de Verdi, La vera storia, con música Luciano Verio y libreto de Italo Calvino, Il trittico, de Puccini, Il turco in Italia, de Rossini, son una prueba de su maestría en ese terreno.”

<sup>129</sup> EP, 83 (1991), p.1 “... nuestros políticos ofrecen a nuestros vecinos del sur señuelos económicos y recetas democráticas difíciles de aplicar en zonas que no han salido aún de la edad feudal, mientras impermeabilizan las fronteras con leyes de extranjería, para impedir la entrada de intrusos al paraíso. Más que nunca nuestro teatro, en un ejercicio de amnesia o de domesticación, vive de espaldas a los grandes conflictos de nuestro tiempo. Aquí no hemos tenido un visionario como Genet, que estrene en un teatro nacional un alegato contra la guerra de Argelia, ni un poeta como Koltés que asegure, contra el racismo creciente, que el futuro de Europa es el mestizaje, ni a un maestro como Meter Brook, que convierta la escena en una acto de creación interracial, ni a una directora como Ariane Mnouchkine que recree para su saga de los Átridas un arcaico ceremonial persa... Y sin embargo, no debiera renunciar el teatro a ser ese espacio de libertad donde aún la reflexión y la conciencia de una sociedad en crisis, como la nuestra, pueda lavarse cada noche sus contradicciones.”

<sup>130</sup> EP, 83 (1991), p.32

<sup>131</sup> EP, 84 (1991), p.18

<sup>132</sup> EP, 84 (1991), pp. 90-91

<sup>133</sup> EP, 85 (1991), pp. 34-35

<sup>134</sup> EP, 85 (1991), p. 94,

<sup>135</sup> EP, 86 (1991), p. 58-59

<sup>136</sup> EP, 87 (1991), p. 1."... Expresar estas opiniones en una desde las página de una revista como la nuestra, que vive al amparo de una institución creada por la Administración como servicio a la colectividad teatral, y por tanto goza de una situación de privilegio respecto a las demás revistas culturales, es una forma de manifestar nuestra solidaridad... Una revista como la nuestra sería impensable sin el respaldo institucional. A un medio teatral tan deprimido como el nuestro resulta difícil pedirle un esfuerzo semejante. Y, sin embargo, después de ocho años creemos que nuestra revista se ha convertido en un instrumento útil, en un espacio abierto a la información, a la confrontación plural de tendencias, en un lugar que contribuye a mantener viva la frágil memoria del espectáculo... un modelo que se corresponde con un servicio público y, en consecuencia, la renuncia a la crítica explícita..."

<sup>137</sup> EP, 88 (1992), p. 1

<sup>138</sup> EP, 89 (1992), p. 1

<sup>139</sup> op. Cit, p. 2.

<sup>140</sup> EP, 8 (1984), p.6-7.

<sup>141</sup> EP, 79 (1990), p.91.

<sup>142</sup> EP, 0 (1983), p.2-3. "... Un primer objetivo del Centro de Documentación Teatral consiste en la puesta en funcionamiento de una agencia de información teatral que, por medio de una red de colaboradores y del contacto directo con las compañías, pueda obtener información directa, tanto gráfica como literaria, de cuantos hechos teatrales se registran en el Estado."

<sup>143</sup> EP, 1 (1983), p.32

<sup>144</sup> EP, 15 (1984), p.48. "... Y esta consideración del teatro como el lugar donde pudieran encontrar respuestas las cuestiones abiertas en la conciencia del hombre contemporáneo, es para el maestro Strehler más importante que el juego teatral, que el artificio del teatro dentro del teatro o incluso que la fábrica de belleza en que se convierte en sus manos un escenario. Sabemos que ese es el destino del teatro –dice-, revelarnos siempre la maravillosa complejidad de la vida, para que podamos regresar a nuestra realidad un poco más maravillados y repletos de bellezas frágiles y breves que nos ha sido permitido contemplar."

<sup>145</sup> EP, Cuadernos, 9 (1985), p.3

<sup>146</sup> EP, Cuadernos, 19 (1986), p.4-7. "El nacimiento de un nuevo festival de teatro en nuestro país, y casi no es noticia... En cambio, la primera edición del Festival Iberoamericano de Cádiz ofrece de antemano un llamativo reclamo que le identifica y le distingue de los demás. Cádiz se propone como una cita anual para el encuentro con el teatro de América Latina. Es decir, que si el sucursalismo, han hecho de gran parte de nuestros festivales un suceso cultural prefabricado, el de Cádiz parece llevarle la contraria a las

leyes del mercado en vigor para buscar el imposible: hacer salvables las distancias y allanar las dificultades económicas que impiden que el teatro de la mayor parte de los países de Iberoamérica pueda traspasar sus propias fronteras nacionales.”

<sup>147</sup> EP, 51 (1987), p.3. “Pero la obra escrita por José Sanchís Sinisterra sitúa a sus dos personajes, Carmela y Paulino, dos artistas del más humilde rango de varietés en el centro del acontecer dramático. Su lucha por sobrevivir en tiempos tan aciagos para el arte y para la vida constituye su materia teatral y sólo desde ellos se adivina en perspectiva la gran tragedia colectiva.”

<sup>148</sup> EP, 51 (1987), p.5-7

<sup>149</sup> EP, 81 (1992), p.5

<sup>150</sup> EP, 10/11 (1984), p.7-10

<sup>151</sup> EP, 15 (1984), p.28

<sup>152</sup> EP, 55 (1988), p.44, Ray Cooney-Osinaga: el éxito a fuerza de la costumbre

<sup>153</sup> EP, 27 (1985), p.25

<sup>154</sup> EP, 89 (1992).

<sup>155</sup> EP, 86 (1991), pp. 68-81, “Retrato robot del espectador teatral”; 84 (1991), pp.58-81, “Teatro y publicidad: Informe para ciegos”.

<sup>156</sup> EP, 25 (1985), p.7; 39 (1986), p.60; 41 (1987), pp.41-42.

<sup>157</sup> EP, 34-35 (1986), p.85,

<sup>158</sup> EP, 64 (1989), pp. 53-67, Revistas del mundo. Informe. Antonio Fernández Lera.

<sup>159</sup> EP, 56 (1988), p. 3

<sup>160</sup> EP, 56 (1988), p. 3

<sup>161</sup> EP, 64 (1989), p. 53

## Revista Primer Acto

<sup>1</sup> Primer Acto, 1 (1957), p. 1.

<sup>2</sup> Primer Acto, 179-180-181 (1975), p. 4,

<sup>3</sup> Primer Acto, 182 (1979), p. 4

<sup>4</sup> Primer Acto, 199-200 (1983), p. 3. "...El número nos ofrece al respecto una serie de datos, de documentos de carácter histórico o programático, de testimonios sobre los esfuerzos por democratizar la vida teatral sueca -en su organización interna, en su relación con el poder político y en la captación de nuevos públicos- que, al margen del balance real alcanzado en cada uno de los puntos, merecen ser conocidos. En lo que tiene de realidad teatral específicamente sueca, y de experiencia que, con los reajustes pertinentes, puede ser aprovechada en otras latitudes."

<sup>5</sup> Primer Acto, 201 (1983), p. 2

<sup>6</sup> Primer Acto, 201 (1983), p. 3

<sup>7</sup> Primer Acto, 206 (1984), p. 3 y 4

<sup>8</sup> Primer Acto, 215 (1984), p. 2. "... Si nuestra actual administración es el resultado de unas elecciones generales y el socialismo, más allá de su necesario ajuste a la cambiante realidad histórica, supone una concepción de la sociedad y del hombre, lo lógico sería que, con sus debates internos, ese pensamiento fuera el centro de la reflexión política española. Y que un teatro lo manifestase, no invocando las urnas para destruir al adversario, pero sí asumiendo que es la expresión democrática de este país en este momento. El teatro no puede ser un espectáculo adormecedor, un plácido punto de encuentro al precio de eliminar y aún falsear cualquier tema de discordia. Lo que ocurre es que en la cultura las batallas debe ser creativas e incruentas. Y si nuestro país ha sido secularmente trabajado por una cultura, a veces de apariencia inocua, que exaltaba las concepciones más fatalistas y conservadoras, hora es ya de que ese pensamiento de la izquierda, desarrollado antes en la minoría, la clandestinidad o la marginación, asuma, con toda la prudencia política del caso, el papel dinámico que le corresponde como expresión del voto mayoritario."

<sup>9</sup> Primer Acto, 227 (1989), p. 3

<sup>10</sup> Primer Acto, 230 (1989), p. 3

**8.6. Índices sumariales. Comparativa primeras etapas El público (Madrid) /  
Yorick (Barcelona)**

## ÍNDICE DE CONTENIDOS DE *EL PUBLICO (REVISTA DE TEATRO)*

(MADRID 1983-1985. Primera etapa)

### *Núm. 0 (verano de 1983)*

Moisés Pérez Coterillo: “CDT: Una agencia de información”, págs. 2-3.

Pedro Barea: “Euskadi, pueblo a pueblo. El boom veraniego de Bilbao”, págs. 7-8.

Juli Leal: “País valenciano. Postales urbanas de los cuarenta”, pág. 9.

Moisés Pérez Coterillo: “Galicia. Antroido: ¿Dónde está “perceval”?; Mari-Gaila, de inminente estreno; La Luis Seoane como una barricada”, págs. 10-12.

Gustavo Luca de Tena: Artello, “Celtas sin filtro”. Una sesión de autocrítica nacional”, págs. 12- 13.

Xavier Fábregas: “Cataluña. Cinco clásicos para cerrar temporada.”, págs.14-15.

Moisés Pérez Coterillo: “Mérida recuerda a Margarita Xirgu.”, págs.16-19.

[Sin firma]: “VI Festival Internacional de Teatro. Caracas 1983. Exposición: 20 años de Els Joglars”; Intercambio de publicaciones teatrales entre España y América Latina”, págs. 20- 21.

## AVISOS.

[Sin firma]: “Para marionetistas; Cursos en Olite; Concurso sobre semiótica en el teatro; Premio teatro breve”, pág 22.

## LIBROS.

Dan Bont “Escenotécnicas en teatro, cine y tv.”; Emilio Ballesteros “El kiosco de Benito”; Álvaro Custodio “El sacrificio de Panda Murti”; Luis Matilla “Ejercicios para equilibristas”; Georg Büchner “El correo de Hessen”; Fernando Savater “Vente a Sinapia”, pág. 23.

Daniel Olano, “Así nace un teatro”, pág. 24-25.

[Sin firma]: “Lánguido fin de temporada. El chivato”, págs. 26-27.

[Sin firma]: “Lluís Pasqual. Así será la temporada en el María Guerrero”, pág. 28.

## *Núm. 1 (octubre de 1983)*

Alfonso Sastre: “Bergamín o el teatro invisible”, pág. 3.

José Monleón: “El teatro del exilio español en México”, pág. 4.

Xavier Fábregas: “Comediants: Demonios mediterráneos”, págs. 5-7.

Joaquín Vila i Folch: “Comediants: Teatro y vida en un puño”, págs. 8-9.

## CLÁSICOS.

[Sin firma]: “... el Mito, tema de reflexión del Almagro, 83”, pág.10.

## MUESTRA.

[Sin firma]: “Valladolid: corrientes de innovación”, pág. 11.

## PANORAMA.

Pedro Barea: “Vitoria: Seis grandes atracciones internacionales”, pág. 12.

## VANGUARDIA.

[Sin firma]: “...así será Sitges, 83”, págs.13-14.

## Otros festivales.

[Sin firma]: “La “III Fira de teatre al carrer” en Tárrega; Memorial Xavier Regas; Molina de Segura; La Coruña; Cáceres”, pág. 14.

[Sin firma]: “Fermín Cabal... cuarto asalto”, pág. 15.

[Sin firma]: “José Luis Gómez: Calderón, el mejor de nuestros clásicos”, págs. 16-17.

Juan Carlos Arce: “400 años Teatro Español. Más que un aniversario; Galdós / Nieva. Traicionando con amor”, págs.17-18.

Manuel Rodríguez Díaz: “Ricardo López Aranda. Los poderosos están solos y tienen miedo”, pág. 19.

Juan Carlos Arce: “Miguel Narros. Quitar el cartón piedra...”, pág. 20.

Luis Seoane: “La clarividencia de Edipo”, pág. 20.

Gustavo Luca de Tena: “Teatro da Mari-Gaila, un amor con Strindberg”, pág. 21.

Pedro Barea: “Bilbao: Premios de la crítica”, pág. 22

Carmen Puyó: “Zaragoza. Cuando el teatro es postre de fiestas”, págs. 22-23.

Vicente Sanchís: “Un tránsito inaplazable. De los teatros de la Diputación de Valencia al Centro Dramático de la Generalitat Valenciana”, págs.24-25.



## LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Ediciones en catalán y euskera”, pág.26.

## REVISTAS.

[Sin firma]: “Documents, Estudis Escenics, Antzerzi Berezia”, pág. 27.

## AVISOS.

[Sin firma]: “VI Premio Diego Sánchez de Badajoz; Teatro y expresión corporal; Para compañías y teatros”, pág.27.

[Sin firma]: “Chivato: Tras el retrato robot del público”, págs. 28-31.

Moisés Pérez Coterillo: “Marsillach, de Mata-Hari a los clásicos”, pág. 32.

## *Número 2 (noviembre de 1983)*

Moisés Pérez Coterillo: “Opinión: Catalanes en Madrid”, pág.2.

Joan-Anton Benach: “Teatro y administración local. Un pacto imprescindible”, págs.3-5.

## MEMORIA.

Juan Antonio Arce: “A medio siglo de Divinas palabras”, pág. 6.

Xavier Fábregas: “Parque antropológico. La rara especie del hombre urbano”, págs. 7-9.

## ITINERARIO.

Maryse Badiou: “Albert Vidal: Yo quería ser clown”, págs. 10-12.

D.C.: “Zarzuela. El primer acierto de la temporada”, pág.13.

Juan Carlos Arce: “Francisco Ors. Solo creo en el trabajo individual; Castilla. José Martín Recuerda”, págs.14-15.

#### ESTRELLAS.

Lola Santa-Cruz: “Esperanza Roy, retrato intermitente”, págs.16-17.

#### NANOS.

Manuel Rodríguez Díaz: “La bicicleta: El cine Ideal, un inmenso juguete”, pág.18.

Carmen Puyó: “Un Edipo para los sentidos”, pág. 19

[Sin firma]: “Hispanistas: Teatro español en ediciones de Italia y Bulgaria”, pág. 19.

Vicente Sanchís: “Dos proyectos en busca de subvención; El Valencia cinema inicia su undécima temporada; Teatre a banda: Con Ionesco por maestro ”, págs.20-21.

Xavier Fábregas: “Teatros públicos: el Centro Dramático de la Generalitat, balance y proyectos”, págs. 22-25.

#### LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Casandra; Colección teatral de autores españoles; ¡Antígona!...cerda. Mazurca / Epílogo; IV Campanya de teatre i musica; Borkman; Quemados sin arder no hemos perdido aún este crepúsculo”, pág. 26.

#### PEDAGOGÍA.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Teatro, imagen, animación; Teatro y escuela; Mimo, el arte del silencio”, pág. 26.

D.C.: “Jóvenes clásicos”, págs.27-28.

#### REVISTAS / BOLETINES.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Primer Acto 199-200; Teatre Principal Bolletí-Informatiu nº4; Cómicos”, pág.29.

## AVISOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Sociología en la literatura; Certamen “Ciudad de Ávila”; Curso de Títeres”, pág. 29.

[Sin firma]: “Chivato. Si es con música, mejor”, págs.30-31.

Moisés Pérez Coterillo: “Teledeum: Albert Boadella, maestro de ceremonias”, pág.32.

### *Número 3 (diciembre de 1983)*

Domingo Miras: “Opinión: El renacimiento de la ópera”, págs. 2-3.

Moisés Pérez Coterillo: “Absalón: Lectura contemporánea de una tragedia barroca”, págs.4-5.

Juan Carlos Arce: “Informe. El “Español” tras el modelo de un teatro municipal”, págs.6-8.

Lola Santa Cruz: “José María Rodero, los silencios de un actor; El Escorial, escenario para la Regenta”, págs. 9-11.

Joan Anton Benach: “Glups!!, o la higiene mental; El Teatre Lliure en el misterio de Shakespeare”, págs. 12-15.

Xavier Fábregas: “Els pastorets, mucho más que un Belén”, págs. 16-18.

Maryse Badiou: “Las dos Américas de Albee”, pág. 19.

Pedro Barea: “Navidades teatrales; Exequias: Denok desaparece el 31 de diciembre; Troiarrak / Las troyanas: Nunca segunda partes fueron iguales; Baracaldo. Ideas para un nuevo teatro”, págs. 20- 23.

Carmen Puyó: “Títeres: Navidades de teatro para los pequeños espectadores; Regreso: El reestreno del Campeón”, págs. 24-25.

D.C.: “Viaje a la Alhambra en un motor”, págs. 26-27.

#### LIBROS, REVISTAS, AVISOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Clásicos. Tragedia de la destrucción de Constantinopla; La figura del Rey y la institución real en la comedia lopesca; V Festival de Teatro Clásico Español; L, Amansiment de l, harpia; Coriola; Contemporáneo. Dionisio, una pasión española; Ulises no vuelve; ¿Quién mató a la demo?; El quinto viaje de Crislón; Cuaderno, resumen, monografía. El espectador y la crítica; Estudios escénicos; La representación teatral; Avisos. Cursos de iniciación al teatro; Encuentro nacional juvenil de Teatro Clásico; Publicación de obras teatrales de autores españoles”.

D.C.: “Chivato: Los musicales tocan techo”, págs. 30-31.

Moisés Pérez Coterillo: “Eduardo II de Inglaterra”, pág. 32.

#### *Número 4 (enero de 1984)*

[Sin firma]: “El público. Un pequeño salto”, pág. 2.

José Carlos Plaza: “La organicidad del actor”, págs. 3-4.

Xavier Fábregas: “Teledeum: Desde la óptica del monaguillo”, págs. 5-7.

Moisés Pérez Coterillo: “Els Joglars: Bufones laicos del siglo que viene; Guillermo Heras. El estilo de los independientes”, págs. 8-12.

[Sin firma]: “Se crea en España el CELCIT”, pág. 12.

Joan Anton Benach: “La sala Villarroel cumple diez años”, págs. 13-14.

Pedro Barea: “Margen izquierda: Santurce, cuando el municipio programa la fiesta”, págs. 16-18.

M.P.: “Sevilla. Fiesta del Títere”, pág. 18.

Juan Carlos Arce: “Memoria. El exilio en el retrovisor; S.O.S. Canta, *gayo* acorralado”, págs.19- 21.

Lola Santa-Cruz: “Medievo: Berceo hace milagros; Hay que decir ¡Sí! a Lina Morgan”, págs. 22- 25.

Vicente Sanchís: “Noctámbulos. La Pavana, cabaret de suburbio”, págs. 26-27.

Marga Piñero: “Murcia: Jornadas de teatro universitario. Las aulas de teatro a merced del Vicerrector de turno”, pág. 27.

Vicente Sanchís: “Acter, tras la desnuda palabra de Ionesco”, pág. 28

Gustavo Luca de Tena: “Censura: El caso de la obra que prohibieron los caciques”, pág. 29.

Marga Piñero: “Carrusel, una pesadilla en el corazón de Sade”, pág. 30-31.

M.P.: “Atalaya, para redescubrir los recovecos del teatro”, pág. 31.

Carmen Puyó: “Una reflexión sobre la esquizofrenia del teatro; El Principal de Zaragoza, toda una “institución”, págs. 32-35.

Maryse Badiou: “Oficios conexos. Seis compositores de reparto: Josep María Arrizabalaga; Carles Berga; Josep María Mestres Cuadreni; Ramón Muntaner; Rafael Subirachs; Joan Vives”, págs. 36-39.

## LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Bacalao; La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo; La vida del rey Eduardo II de Inglaterra; Albert Vidal, cant a la mímica; Joan Brossa, poesía escénica 1966-1978”, pág. 40.

## ESCRITURA RECIENTE.

[Sin firma]: “Ángel García Pintado: Teatro del suspiro (Self service); Fernando Almena: Ex, o la irrefrenable marcha del cangrejo; María Luisa Luca de Tena y Brenat: Juicio a una familia; Jerónimo López Mozo: La flor del mal”, pág. 41.

D.C.: “El teatro se muere; Chivato. Descienden las recaudaciones de los teatros de Madrid”, págs. 42-47.

Joan Anton Benach: “Amables vapores”, pág. 48.

## *Número 5 (febrero de 1984)*

José Manuel Garrido: “España en el teatro de Europa”, págs.2-3.

Moisés Pérez Coterillo: “Valle-Inclán viaja a París”, pág.4-6.

Didier Mereuze: “Una utopía llamada Théâtre de L, Europe”, págs. 7-10.

D.C.: “Así se emplean los dineros del teatro”, págs. 11-17.

Alberto Fernández Torres y José Manuel Sulleiro: “José Carlos Plaza: Un Jardier de película”, págs.18-19.

Lola Santa-Cruz: “Prebélico Beckett; Fausto. En el principio... era la insatisfacción”, págs. 20- 22.

Xavier Fábregas: “Las tribulaciones de Flotats”, pág. 23.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El precio de la operación Flotats; Una fulgurante carrera de éxitos”, págs. 24-25.

Maryse Badiou: “Anna Lizarán, como una cuerda de violín”, págs. 26-27.

Joan Anton Benach: “Freaks, intento de tragicomedia urbana”, págs. 28-29.

Carmen Puyó: “El grifo prende pólvora en el oasis”, págs. 30-31.

Pedro Barea: “Ni galgos ni podencos, cobayas; Karraka la que manda es mamá Ubú”, págs. 32-33.

Vicente Sanchís: “Juli Leal vuelve al jardín”, pág. 34.

Marga Piñero: “La pupa: Inquisidores en zancos”, pág. 35.

Alberto Fernández Torres: “La crítica madrileña. El gusto es suyo”, págs. 36-39.

#### LIBROS /PREMIOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “The theatre of Valle-Inclán; Sol solet, leer con todos los sentidos; Teatro medieval castellano; Premios de teatro el espectador y la crítica 1983; Primer Festival de Teatro Ciudad de Burgos; Miguel Ángel Rellán, premio Diego Sánchez de Badajoz”, págs. 40-41.

#### ESCRITURA RECIENTE.

[Sin firma]: “Fernando Almena: Jambre; Jerónimo López Mozo: Bagaje; Manuel Lourenzo: Patricio e a fada; Luis Riaza: Retrato de niño muerto y Revolución de trapo; Alfonso Sastre: Los hombres y sus sombras (Terror y miseria del IV Reich) y El viaje infinito de Sancho Panza”, pág. 42.

D.C.: “El público. ¿Quién es? ¿Qué piensa? ¿Dónde está?; Leve recuperación de la taquilla”, págs. 43-47.

Moisés Pérez Coterillo: “Nanas en Cuba”, pág. 48.

*Número 6 (marzo de 1984).*

[Sin firma]: “Crear opinión, no darla”, pág. 2.

Juan Antonio Hormigón: “Luces y sombras del presente teatral”, págs.3-5.

Lola Santa-Cruz: “Madrid, el Festival que viaja”, págs. 6-10.

[Sin firma]: “Reunión barcelonesa del European Theatre Meeting”, pág. 10.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Pablo Iglesias en carne de teatro; Conversación con Lauro Olmo, un gallego de lavapiés”, págs. 11-14.

Lola Santa-Cruz: “Morir del todo, amarga crónica del exilio”, pág. 15.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “José Luis Gómez, en el rompecabezas de Kafka”, págs. 16-17.

Lola Santa-Cruz: “Zascandil, Brecht y Chejov juntos”, pág. 18.

Maryse Badiou: “Monólogos teatro de bolsillo”, págs. 19-21.

Joan Anton Benach: “Un Gorki que viene de lejos”, págs. 22-23.

Maryse Badiou: “Las locas aventuras de la cubana”, págs. 24-26.

Xavier Fábregas: “Recetas para cazar espectadores; Arnau, la gramática de los sonidos”, págs. 27- 30.

Lola Santa-Cruz: “El retablo andaluz de La buhardilla”, pág. 31.

Marga Piñero: “Así será la política teatral andaluza”, págs. 32-33.

Pedro Barea: “Los cómicos vascos se echan a la calle”, págs. 34-35.

Carmen Puyó: “El rodaje del teatro Tabanque; Tierra negra y Frankenstein, dos montajes de Teatro del Alba; Alfajarín, cita del teatro rural de Aragón”, págs. 36-37.



## LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Motamid, último rey de Sevilla; El teatro chileno contemporáneo; Cincuenta años de teatro en Madrid; La taberna fantástica; Arte escénico; La muerte de Empédocles; Memorias: Tennessee Williams; Teatro en libertad”, pág. 38.

## REVISTAS. AVISOS. PREMIOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Antzertzi nº 5 1983; Primer Acto nº 201. E exilio español en México; Tantara. Taller Dramático Musical; Fallo de los Premios Galdós de Teatro”, pág. 39.

## ESCRITURA RECIENTE.

[Sin firma]: “Salvador Enríquez Muñoz: La cuchara y El traficante de Recuerdos; Julio López Medina: El señor cualquiera; Manuel Rodríguez Díaz: Convidados a vivir”, pág. 40.

Lola Santa-Cruz: “Oficios conexos: Fotógrafos de teatro, perpetuar el instante mágico”, págs. 41- 45.

D.C.: “La cartelera pierde el tino”, págs. 46-47.

Moisés Pérez Coterillo: “Comediantes lo enseñan todo”, pág.48.

*Número 7 (abril de 1984).*

[Sin firma]: “Abrir teatros”, pág. 2.

Guillermo Heras: “¿Dónde encontrar la modernidad?”, pág. 3.

Moisés Pérez Coterillo: “Correo”, pág. 4.

[Sin firma]: “Mensaje del Día Mundial del Teatro; Nueva Junta Directiva de la Asociación de Directores de Escena”, pág. 4.

Miguel Bayón y Lola Díaz: “Teatros (no tan) utópicos”, págs. 5-7.

Miguel Bayón y Ángel García Pindado: “El Señor K va al teatro”, págs. 8-9.

Lola Santa-Cruz: “El teatro, progreso, imaginación y libertad”, págs. 10-11.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Ni inocentes ni culpables; Calor: Aquellas damas del sur”, págs. 12-15.

Lola Santa-Cruz: “Encarna Paso, trabajar de puntillas; Ana Marzoa, emoción e inteligencia”, págs. 16-20.

D.C.: “Crueldades. Musarañas en la trastienda de Riaza”, págs. 20-21.

[Sin firma]: “Becas para el extranjero”, pág. 21.

Xavier Fábregas: “Crónica: Cataluña de 15 a 15”, págs. 22-23.

Joan Anton Benach: “Una fuerza natural llamada Claca”, págs. 24-26.

M<sup>a</sup> Antonia Rodríguez-Gago: “Beckett y la capitulación humana”, págs. 26-27.

Gonzalo Pérez de Oleguer: “Comediantes: Alé, nuevas danzas de la muerte”, págs. 28-29.

Juan Carlos Arce: “Boris Vian. Entre el terror y el absurdo”, págs. 30-32.

Pedro Barea: “Ceremonial cuaresmal de cinco grupos vascos”, págs. 32-33.

Marga Piñeiro: “Esperpento cumple 15 años”, págs. 34-35.

Gustavo Luca de Tena: “La larga travesía hasta el Centro Dramático Galego; Resucita la “mostra” de Ribadavia; El García Barbón, una restauración de mil millones”, págs. 36-38.

Xavier Fábregas: “Las pasiones, un viacrucis de siglos”, págs. 39-40.

Maryse Badiou: “La Passiò de Olesa tendrá un moderno teatro”, págs. 40-42.

M<sup>a</sup> Ángeles Sánchez: “Geografía de pasión”, pág. 42-43.

#### LIBROS. REVISTAS. AVISOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Ramón del Valle Inclán; Un Valle Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias. Dru Dougherty; 2 ensayos sobre el teatro español de los 20; La comedia del arte; Eloisa está debajo de un almendro; Crónicas del género chico y de un Madrid divertido; Ejercicios para ahuyentar fantasmas; Amores y amoríos en Madrid; Teatra; Curso en La Avispa: La construcción del personaje; Alcobendas 84: Certamen Provincial Juvenil de Teatro; Formas expresivas vascas; Taller de Actores Granadinos”, págs. 44-45.

D.C.: “Chivato. De no levantar cabeza”, págs. 46-47.

Moisés Pérez Coterillo: “KA-BA-RET”, pág. 48.

#### *Número 8 (mayo de 1984).*

Moisés Pérez Coterillo: “Saludo. Granada es una fiesta”, pág. 2.

Xosé Luis Méndez Ferrín: “Homenaje a Valle- Inclán”, pags. 3-4.

Manu Aguilar: “Opinión: Gestores o creadores: ¿Es esa la cuestión?”, págs. 4-5.

Ángel Collado y Moisés Pérez Coterillo: “Granada: El Festival está servido”, págs. 6-13.

Carlos José Reyes (Bogotá): “El T.P.B. De Colombia estrena a Luis Matilla”, págs. 14-15.

José Monleón: “Pascua popular flamenca en el festival romano”, págs. 16-17.

César Oliva: “Festival de El paso, ¿raíces profundas?”, págs. 18-19.

Antonio Guirau: “Catorce años de teatro español en el extranjero”, pág. 20.

Lola Santa-Cruz: “El TUM, Ionesco y el absurdo cotidiano; Manuel Canseco abre las puertas del Lara; Mari Carmen Prendes, “Si algo me debían, ya estoy pagada; Las mujeres sabias, Molière revisitado”, págs. 21-27.

Pedro Barea: “Hórgago, empezar por la revista”, pág. 28.

Joan Anton Benach: “El mito que vuelve “L, òpera de tres rals”, págs. 29-31.

Xavier Fábregas: “¿Dónde están los autores catalanes de los sesenta?”, págs. 32-34.

Gonzalo Pérez de Oleguer: “Agridulce sabor de lo cotidiano”, pág. 35.

Gustavo Luca de Tena: “Máscara 17 o el teatro de “escarnio i maldizer”, pág. 36.

Carmen Puyó: “Zaragoza, un festival para la mayoría”, págs. 37-39.

#### LIBROS. REVISTAS. AVISOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Arte escénico. Colección teatral de autores españoles; Tres obras: Tú que subes a un árbol, Un sultán en venta, Isis; Calderón; Salomé; Manuel Alonso Alcalde. Poeta, narrador y dramaturgo; Antzerti Berezia; Cuadernos da Escola Dramatica Galega; Estudis Escenics; Seminario Internacional de Zarzuela; Universidad del Teatro de las Naciones”, págs. 40-41.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Críticos, predicar en el desierto”, págs. 42-45.

D.C.: “Carmen levanta la taquilla”, págs. 46-47.

Moisés Pérez Coterillo: “La fura dels baus: El apocalipsis ha llegado”, pág. 48.

*Número 9 (junio de 1984).*

[Sin firma]: “La guerra del sur”, pág. 2.

José Antonio Campos Borrego: “Ópera, ¿por qué aquí no?”, págs. 3-4.

M.F.: “El veneno de la ópera”, págs. 5-7.

M.G.: “José Luis Alonso. Responder a la demanada de un público joven”, págs. 8-9.

D.C.: “ Francisco Nieva. Prevenir al público contra la inercia; Lluís Pasqual: La ópera es la gran aportación de occidente”, págs. 10-13.

Moisés Pérez Coterillo: “Tadeusz Kantor: Don Quijote encadenado”, págs. 14-15.

Carla Matteini: “Los grandes tentados por la ópera”, págs. 16-20.

Roger Alier: “Barcelona, así fue la última temporada en el Liceu”, págs. 21-23.

Pedro Barea: “Bilbao: La ópera en el menú de la semana grande”, pág. 23.

Marga Piñero: “¡Que viene el Magic Circus!” , págs. 24-25.

Lola Santa-Cruz: “Alfonso Vallejo. Teatro para hambrientos; Orquídeas y panteras, crónicas de la supervivencia; La vuelta al mundo de la antología de la Zarzuela”, págs. 26-28.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Joe Orton y “El botín”, cadáveres exquisitos”, págs. 29-30.

Gonzalo Pérez de Oleguer: “Cataluña de 15 a 15. Un estreno cada dos días”, págs. 31-32.

Xavier Fábregas: “Un iceberg llamado “Line”, págs. 32-33.

Juan Carlos Arce: “Escuela valenciana de señoritas”, págs. 34-35.

Marga Piñero: “Fiesta y experimento de dos grupos sevillanos”, págs. 36-37.

Ángel Collado: “Denuncia. Aula 6. El pesimismo como práctica”, págs. 38-39.

Carmen Puyó: “Crónica social. La Taguara estrena a Dragun”, pág. 40.

#### LIBROS. REVISTAS. AVISOS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “L, òpera de tres rals; Un mes en el campo; Antología del Teatro español (Diez obras maestras); Las criadas; Saco de clementinas. Imperio de oficiales. Todos a régimen; Tragedia de la destrucción de Constantinopla; La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca; Claves de vacío. El camerino; TE-Theatre en Europe; II Certamen de Teatro Villa de Castuera; I Certamen de Teatro Distrito Municipal de Centro del Ayuntamiento de Madrid; Curso de verano Escuela de teatro El Sarró; Manifiesto: Un atentado a la libertad de expresión”, págs. 41-42.

Lola Santa-Cruz: “Oficios conexos. Los que visten la farándula”, págs. 43-45.

D.C.: “Chivato. Se anticipa el descenso estival”, págs. 46-47.

Álvaro del Amo: “Borrador para un plan de enemigos de la ópera”, pág. 48.

#### *Número 10-11 (julio-agosto de 1984).*

[Sin firma]: “El Público cumple un año”, pág. 2.

Pier Paolo Pasolini: “Manifiesto: 32 puntos para un nuevo teatro”, págs. 3-6.

Antonio Fernández Lera: “Cuando Mérida descubre el mar”, 7-10.

Miguel Bayón: “María Paz Ballesteros. Esta otra Fedra”, págs. 10-11.

Javier Villán: “Las troyanas, Electra, Anfitrión: El regreso de los mitos”, págs. 12-13.

- Juan Carlos Arce: “Mediterráneo. Sagunto a escena”, págs. 14-15.
- Joan Anton Benach: “En el Grec de Barcelona, Rusignol cabalga de nuevo”, págs. 16-18.
- Gonzalo Pérez de Oleguer: “Así será el Grec-84”, págs. 18-19.
- Carmen Puyó: “Campaña verano teatral en Aragón”, págs. 20-21.
- Lola Santa-Cruz: “La fiesta del siglo de Oro para el verano madrileño”, págs. 22-23.
- Moisés Pérez Coterillo: “Tartessos de Romero Esteo, cualquier verano en cualquier recinto”, pág. 24.
- Pedro Aullón de Haro: “Una tragedia de los orígenes”, págs. 24-25.
- Maryse Badiou: “80 años después las marionetas regresan a Els Quatre Gats”, págs. 26-27.
- Joan Anton Benach: “Partage”: La difícil senda de Jordi Mesalles”, págs. 28-29.
- Xavier Fábregas: “El “Teatre Obert” no ha hecho más que comenzar”, págs. 30-31.
- Maryse Badiou: “El multiforme recuerdo de Maeterlinck”, págs. 32-33.
- Julio Rodríguez Blanco: “Contrastes: Hacer teatro en Asturias”, págs. 34-35.
- José Luis Vicente Mosquete: “Miguel Narros. Estabilidad y repertorio”, págs. 36-38.
- D.C.: “Noctámbulos: Tras los secretos del erotismo”, pág. 38.
- Moisés Pérez Coterillo: “La Habana: Donde Lorca escribió El Público; Así fue el encuentro de los dramaturgos: La escritura teatral, marco para un debate”, págs. 39-61.
- D.C.: “Alcalá de Henares, ¿el corral de las comedias de Cervantes?”, págs. 62-63.
- Lola Santa-Cruz: “El Espronceda 34 abrirá en septiembre”, págs. 64-65.
- Fernando Herrero: “El Calderón de Valladolid una gran máquina cultural”, págs. 66-67.

Manu Aguilar: “Radiografía: Así son los teatros de España”, págs. 68-70.

Guillem-Jordi Graells: “Cataluña, un local en cada esquina”, págs. 71-72.

Lola Santa-Cruz: “Librerías teatrales”, págs. 73-76.

#### LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Spanisches gegenwartstheater; Fieras afemina amor; Auto sacramental de la muerte de Frislan; Teatro en prosa y verso; Antodoloxia do teatro galego”, pág. 77.

M.A.C.: “Preparados los carteles “Cerrado por vacaciones”, págs. 78-79.

F.P.: “Medea Vargas”, pág. 80.

#### *Número 12 (septiembre de 1984).*

César Oliva: “Almagro como impulsor del Teatro Clásico”, págs. 3-4.

Moisés Pérez Coterillo: “Travesía: El buscón de Quevedo viene de América”, págs. 5-6.

[Sin firma]: “Almagro-84. Programa”, pág. 7.

[Sin firma]: “Ruta de festivales”, págs. 8-10.

M.P.C: “Buero Vallejo en la ardiente lucidez; A 35 años de Historia de una escalera”, págs. 11- 15.2,

D.C.: “Gustavo Pérez Puig: Perderle el respeto a Buero”, págs. 16-17.

Marga Piñero: “Así empieza la temporada madrileña”, págs. 18-19.



Gustavo Luca de Tena: “Un Woyzeck gallego pariente de Mari-Gaila; Con Eduardo Alonso, director del Centro Dramático Gallego: “Un pacto entre los profesionales y la Xunta”, págs. 20-23.

Antonio Fernández Lera: “Noches españolas de Montecelio”, págs. 24-25.

Esteban Torres: “Bilbao, Bilbao, desdramatizar un hosco paisaje”, págs. 26-27.

Julio Rodríguez Blanco: “Otelo, donde Margen cambia de piel”, págs. 28-29.

A.F.L.: “Producciones Marginales: Un Calderón de las galaxias”, págs. 30-31.

M.P.C.: “Camaralenta”, de Espacio Cero o las matemáticas no siempre aciertan”, págs. 32-33.

Lola Santa-Cruz: “La Corrala, donde Madrid se vuelve cheli”, págs. 34-35.

Javier Villán: “Miralles como Aristófanes; Luis Matilla contra la cultura de la pasividad”, págs. 36- 37.

Carmen Puyó: “Carlos Blanco, la tentación del Music-Hall”, pág. 38.

Xavier Fábregas: “El Centre Dràmatic de la Generalitat, suma y sigue”, págs. 39-41.

#### LIBROS. REVISTAS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Il caravaggio; Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional; Diccionario del teatro; L, avant scene theatre; Caderno do espectáculo; Escenica; TE. Theater en Europe; Información Celcit; The New York Times: Teledeum, TU y religion”, págs. 42-43.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Críticos: Toque de silencio”, págs. 44-47.

Gustavo Luca de Tena: “La toma teatral de Santiago”, pág. 48.

*Número 13 (octubre de 1984).*

Luis Vera Pro: “Un teatro de todos y cada uno”, págs. 3-4.

Gustavo Luca de Tena: “Agasallo de sombras; Los gozos y las sombras de Roberto Vidal Bolaño”, págs. 5-8.

J.L. Vicente Mosquete: “Valle-Inclán vuelve a casa; Lluís Pasqual: Entre el suicidio y el compromiso histórico; Las cuentas del CDN: el mayor éxito, el público”, págs. 9-15.

Antonio Fernández Lera: “Los dineros del teatro francés; Dario fo: Paisaje conyugal; La sala Fernando de Rojas”, págs. 16-21.

Javier Villán: “Sicalíptico cinematográfico nacional: o cuando el teatro echaba chispas”, págs. 22- 23.

Lola Santa-Cruz: “Mari Carrillo y Concha Velasco: Cuerpo a cuerpo”, págs. 24-26.

J. Arenas Luaces: “La fiebre del musical americano”, págs. 27-28.

Moisés Pérez Coterillo: “Manizales, once años después”, págs. 29-31.

F.P.: “Almagro 84”, págs. 32-33.

Félix Población: “Con José Osuna: Volvemos a los clásicos porque en España no hay textos”, págs. 34-35.

Pedro Barea Monje: “Ribadavia volvió a ser una fiesta”, págs. 36-37.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “La Fira de Tárrega: Reincidentes por cuarta vez”, págs. 38-39.

Fernando Herrero: “Valladolid: Las mil caras del teatro”, págs. 40-41.

[Sin firma]: “Cartas al directos. Cabezas de cartel . Breves”, pág. 42.

J.V.: “Adiós a Ismael Merlo”, pág. 43.

X.B.: “Chivato: Mayor movimiento teatral en la temporada 83.84”, págs. 44-47.

[Sin firma]: “Nuevas tendencias explosivas”, pág. 48.

*Número 14 (noviembre de 1984).*

José Carlos Arévalo: “Opinión: Reivindicación del Don Juan”, págs. 3-4.

Lluís Pasqual: “Un extraño abuelo llamado Jean Genet”, págs. 5-6.

Rudiger Wischenbart: “Entrevista con Genet”, págs. 7-8.

Moisés Pérez Coterillo: “Nuria Espert: Víctor García mereció la palabra genio”, págs. 9-11.

J.L. Vicente Mosquete: “Ángel Facio y su carnal celestina”, págs. 12-14.

Marga Piñero: “Frederick o el vuelo de un hombre”, pág. 15.

M<sup>a</sup> Victoria Cansinos: “Pequeño cabaret: teatro entre copas”, pág. 16.

A.F. Lera: “Fronteras del teatro 84. La tartana, teatro visual, gestual y sonoro; “Destiada”, de Ananda Dansa. Toros en escena; Heura dansa: De Pina Bausch al mediterráneo”, págs. 17- 19.

G.P. de Oleguer: “Teatre Metropolita”, págs. 20-21.

Xavier Fábregas y Maryse Badiou: “Los títeres viajan a Barcelona”, págs. 22-23.

Urzsula Aszyck: “El último Lorca, privilegio polaco”, págs. 24-25.

Javier Villán: “Almagro: Un Calderón que vino del este; Celestina portuguesa; Con Juan Antonio Hormigón; Los coloquios de Almagro”, págs. 26-33.

Juan Carlos Arce: “Casimiro Gandía: Una programación ecléctica”, pág. 34.

A.F.L.: “Manuel Galiana: El desertor”, pág. 35.

Julio Rodríguez Blanco: “Asturias: salvar el palacio Valdés”, págs. 36-37.

Arturo Tintero: “Cultural Albacete”, págs. 38-39.

Marga Piñero: “Biblioteca del Teatro Español del S.XX”, pág. 40.

## LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Afrodita jean; Fernando Fernán Gómez, escritor (Diálogo en tres actos); Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro; Práctica del teatro para niños; Guía del teatro en la provincia de Zaragoza; Il teatro degli anni setanta. Invenzione de un teatro diverso”, pág. 41.

## ESCRITURA RECIENTE.

[Sin firma]: “Carlos Sáez Echevarría: En el Holding La masa hasta el amor se traspasa, Aspasia o la liberación de la mujer, Las mujeres de Mahoma; Ángel Ammorós Riquelme: Palabras de amor y muerte; Manuel Rodríguez Díaz: Prana a la carta, Terapia familiar; Salvador Enríquez Muñoz: Un palio para Jericar”, pág. 42.

Lola Santa-Cruz: “Tramoyistas teatrales: Los creadores ocultos”, págs. 43-45.

F.P.: “Chivato: Las “buenas noches” sobresalientes”, págs. 46-47.

M.P.: “Festival de Otoño: Prometeo K”, pág. 48.

*Número 15 (diciembre de 1984).*

Juan Cobos Wilkins: “A cincuenta años de Yerma: Solo el misterio”, pág. 3-4.

Lola Santa-Cruz: “Todas las mujeres de Bernarda Alba (entrevista colectiva)”, pags. 5-9.

Ian Gibson: “Las derechas ante el estreno de Yerma”, págs. 10-11.

J.L. Vicente Mosquete: “Circuito de teatros públicos: Una sugerencia asentida; Muestra de teatro español en Lisboa: La resurrección del público portugués; Jácaras: “As verbas volànt”; Un intercambio de perpeplijidades; Pareceres: Del dicho al hecho”, pág. 12-21.

Antonio Fernández Lera: “El Tricicle, objetivo la risa”, págs. 22-23.

J.L. Vicente Mosquete: “Sublime Miguel Mihura”, págs. 24-25.

Félix Población: “Martín Descalzo: “Soy un provocador”, págs. 26-27.

A.F.L.: “Al derecho y al revés: Dos comedias a la vez”, pág. 28.

J.V.: “Alcava se despide de “La ronda”, pág. 29.

G.P de Olaguer: “Primer tramo de la temporada de Barcelona; Morosos: Aquí no paga nadie”, págs. 30-31.

Maryse Badiou: “El duke vuelve a Barcelona”, págs. 33-34.

Xavier Fábregas: “El Lliure, con Mozart en el reparto”, págs. 35-37.

Pedro Barea: “Vitoria 84, un Festival sin señas”, págs. 38-39.

Gustavo Luca de Tena: “El Fausto libertario de Manuel Lourenzo”, pág. 40.

Julio Rodríguez Blanco: “Gijón la nuit: La gotera”, pág. 41.

Carmen Puyó: “Fiebre de actividad en las compañías de Aragón”, págs. 42-43.

Juan Carlos Arce: “Valencia: Los apestosos sesenta”, pág. 44.

## LIBROS.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Teatro de soledad; Quehacer teatral; Teatro europeo de los años 80; Teatro I”, pág. 45.

A.F.L.: “Chivato: El bajón de los musicales”, págs. 46-47.

M.P.C.: “La ilusión del teatro”, pág. 48.

*Número 16 (enero de 1985).*

M.G.: “Cabezas de cartel”, págs. 4-5.

A.G. Pintado: “El Público, 1985. Un año por delante. La empresa permite unos minutos de locura”, pág. 6.

J. Cobos Wilkins: “Peter Pan ya no es lo que era”, págs. 7-9.

Maryse Badiou: “Festival I de Barcelona: Si los adultos se hicieran niños; Lecucq y el futuro de las marionetas”, págs. 10-12.

Javier Villán: “Enseñar divirtiéndose”, págs. 13-14.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “Barcelona: Iniciativas municipales”, pág. 15.

Pedro Barea: “Cuando los muñecos hablan euskera”, pág. 16.

Joan Anton Benach: “Cavall fort o la eterna juventud”, págs. 17-19.

Julio Rodríguez Blanco: “Paparruchas y quiquilimón en Asturias”, págs. 20-21.

[Sin firma]: “Madrid, escena libre. Cataluña, la guerra de las subvenciones”, pág. 22.

J.L. Vicente Mosquete: “Chorizos y polacos, cuando el teatro suscitaba pasiones; Caramab Marujita”, págs. 23-25.

Julio Rodríguez Blanco: “Nieve y yonkis del teatro estable de Gijón”, págs. 26-27.

J.L. Vicente Mosquete: “J.J. Alonso Millán, un irreverente de sí mismo”, págs. 28-29.

Javier Villán: “Sarah Trujillo, ese extraño ser de pelambreira rubia”, pág. 30.

M.P.C.: “Medea, lecciones de un fracaso”, pág. 31.

Lola Santa-Cruz: “Amparo Rivelles y Lola Cardona, cruce de caminos; Sebastián Junyent, lo bueno también puede ser comercial”, págs. 32-36.

Moisés Pérez Coterillo: “Córdoba, che; La última cartelera de Lisboa”, págs. 37-43.

Oliviero Ponte di Pino: “La vanguardia italiana se llama Magazzini Crininali”, págs. 44-45.

Carla Matteini: “Panorama: el gran teatro del mundo”, págs. 46-48.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Los crícticos hacen novillos”, págs. 49-54.

Félix Población: “Dinero nuevo para teatros históricos”, págs. 55-56.

[Sin firma]: “Anuncios por palabras. Escritura reciente”, págs. 57-59.

Marga Piñero: “Con Rafael Herrero, teatro y televisión frente a frente”, págs. 60-61.

J.V.: “Chivato. El despegue de los teatros públicos”, págs. 62-63.

M.V. Cansinos: “De otro tiempo”, pág. 64.

*Número 17 (febrero de 1985).*

G.P.O.: “Cabezas de cartel”, pág. 4.

J.V.: “Victoria Vera y la sonrisa de la historia”, pág. 5.

[Sin firma]: “Revista de prensa”, pág. 6.

Moisés Pérez Coterillo: “Opinión. Batalla de papel”, pág. 7.

Antonio Fernández Lera: “Nuevas tendencias “Geografía”: La desgracia de no llamarse Rainer Werner del Amo; Gerardo Vera, protagonista el espacio”, págs. 8-12.

Félix Población: “Seis intérpretes en busca de su “Geografía”, págs. 13-14.

Moisés Pérez Coterillo: “Albert Boadella: “Nuevas tendencias no es el hermano pobre, sino el más original”, págs. págs. 15-18.

Javier Villán: “Neófitos y encantados”, págs. 19-20.

Antonio Fernández Lera: “Guillermo Heras, contra la histeria; La Sala San Pol para un teatro alternativo; Teatro Alpha: yo soy el primero”, págs. 21-23.

Andrés Presedo: “Espacio Cero presenta sus últimas producciones”, págs. 24-25.

F.P.: “Corral del príncipe tras la picardía latina de Plauto”, págs. 26-27.

Lola Santa-Cruz: “Buenos”, con la música a otra parte”, pág. 28.

J.V.: “Tamayo, la voz rota, la pasión incombustible”, págs. 29-31.

L.S.C.: “José Luis López Vázquez: El triunfo del esfuerzo”, págs. 32-33.

J.Z.: “Teatro itinerante: Cervantes en traje de etiqueta”, pág. 34.

Gustavo Luca de Tena: “Informe”, de Troula”, pág. 35.

Juan Carlos Arce: “La navaja” de Quiles, teatro del personaje común”, págs. 36-37.

Carmen Puyó: “La Antígona de Malonda”, págs. 38-39.

Pedro Barea: “La tarima de Basauri, tras el rastro de Karl Valentín”, pág. 40.

Miguel Romero Esteo: “Una fiesta bárbara llamada Antígona”, págs. 41-42.

Angel Collado: “Kabala, algo se muere en Granada”, pág. 43.



Gonzalo Pérez de Olaguer: “Vuelve “Antaviana”; Barcelona, vísperas de congres”, pág. 44-46.

Didier Mereuze: “Temporale”, de Strehler: Segunda visita del Piccolo”, págs. 47-48.

Nicolás Sola: “Texto sí, por favor: Somos británicos”, págs. 49-53.

[Sin firma]: “Panorama: Itinerario por los escenarios del mundo”, págs. 54-56.

[Sin firma]: “Escritura reciente; Libros”, págs. 57-58.

Maryse Badiou: “Oficios conexos: Los archivos del teatro”, págs. 59-61.

F.P.: “Chivato: Taquillas estables”, págs. 62-63.

[Sin firma]: “Vísperas de Carnaval”, pág. 64.

*Número 18 (marzo de 1985).*

Ricard Salvat: “Salvador Espriu en el cementerio de Sinera”, pág. 3.

Gonzalo Pérez de Olaguer y Juan Carlos Arce: “Cabezas de cartel”, pág. 6.

[Sin firma]: “El marzo teatral madrileño”, pág. 7.

Marga Piñeiro: “Madrid: Un Festival que se hace mayor de edad”, pág. 8.

Antonio Fernández Lera: “Con Javier Estrella”, págs. 9-11.

Xavier Fábregas: “Josep María Flotats: Un “pura sangre” sin bridas”, págs. 12-17.

Carla Matteini: “La asombrosa madurez de la Schaubuhne”, págs. 18-19.

[Sin firma]: “Momix: Imitación de la naturaleza; Teatro Zíngaro: Música y caballos;  
Milva: La diva “canta” a Brecht”, págs. 20-21.

- C.M.: “Andzej Wajda: Dostoievski por partida doble”, págs. 22-23.
- M.P.C.: “Nederlands Toneel Gent: Cuando el mediterráneo llega a Flandes”, págs. 24-25.
- Antonio Fernández Lera: “Vuelve Macunaima, trilogía monumental del Brasil”, págs. 26-27.
- [Sin firma]: “Lenox, el jardín de las delicias Celcit, teatro latinoamericano”, pág. 28.
- José Luis Vicente Mosquete: “Extremadura: De una leyenda negra a una esperanza; Jesús Alviz: Me siento tan poco extremeño...”, pág. 29-31.
- Lola Santa-Cruz: “María Dolores Pradera: Cándida, suave y cadenciosa”, págs. 32-34.
- Juan Carlos Arce: “Doña Margarita: Lección de biología”, pág. 35.
- Pedro Barea: “Euskadi en blanco, Euskadi en negro”, págs. 36-37.
- Jesús Santos López: “Martín Recuerda: Yo no he perdido el tren”, págs. 38-39.
- J.D.: “La conquista de América, una frontera teatral”, págs. 40-41.
- Joan Anton Benach: “Antaviana: La lozanía de un pequeño mito”, págs. 42-43.
- Maryse Badiou: “El teatri, sofoco presupuestario”, pág. 44.
- Gonzalo Pérez de Olaguer: “La boda, de Monterde: Un divertido Brecht”, pág. 45.
- Javier Villán: “Francisco Melgares, en la metáfora del alféizar”, págs. 46-47.
- Lola Santa-Cruz: “Manuel Galiana: Crónica del desencanto de mi generación”, págs. 48-49.
- Carmen Puyó: “Los pueblos de Aragón y sus querencias teatrales”, págs. 50-51.
- Nicolás Sola: “Deslumbrantes escenografías de John Gunter”, págs. 52-53.

[Sin firma]: “Panorama internacional; Libros; Escritura reciente; Anuncios por palabras”, págs. 54- 59.

Javier Villán: “Gloria y miseria de los reventas”, págs. 60-61.

F.M.: “Chivato: Tiritaron las taquillas”, pág. 62.

*Número 19 (abril de 1985).*

G.P.O, F.P. Y Javier Villán: “Cabezas de cartel”, págs. 4-5.

María Angeles Sánchez: “Pasión y “rostrillos” en las calles de Puente Genil”, págs. 6-7.

OPS: “Firmas”, pág. 8.

Moisés Pérez Coterillo: “Alfonso Sastre: Mi patria es el idioma”, págs. 9-13.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El GAT: Echar raíces en L, Hospitalet”, págs. 14-16.

[Sin firma]: “Crónica: Sartre y Goldoni en Barcelona. Festivales de Sitges y Granada”, págs. 17- 19.

Antonio Fernández Lera: “La historia del soldado Woyzeck, un melodrama esencial”, págs. 20- 21.

Javier Villán: “Un vodevil del barroco: Qué locura de Calderón”, págs. 22-23.

Félix Población: “Mantis religiosa”, un drama tremendista”, pág. 24-25.

Antonio Fernández Lera: “Con Alfredo Mañas: Otra vez “La zapatera”, págs. 26-27.

Jesús Santos López: “Uroc: De la militancia al naturalismo amargo”, págs. 28-29.

J.Z.: “Parsifal, o el encuentro con la vida; José Pedro Carrión debuta como director”, págs. 30- 31.

José Luis Vivente Mosquete: “Rafaela y Florinda, casi cien años de naturalidad”, págs. 32-34.

F.P.: “Maratón Beckett: En el círculo de Bellas Artes”, págs. 35-37.

Maryse Badiou: “La utopía mágica de Peter Pan-Cenicienta”, pág. 38.

Xavier Fábregas: “El Teatre Obert, una operación complaciente”, págs. 39-40.

G.P.O.: “Fermi Reixach en Catalunya con “Diari de un boig”, pág. 41.

Juan Cobos Wilkins: “Abrir un teatrillo en Triana; “Flasch” de Esperpento, la brillantez ajada del cabaret ”, págs. 42-43.

Carmen Puyó: “Fasbinder provocador del Teatro de la Ribera”, págs. 44-45.

Juan Carlos Arce: “Valencia: Genet en Tánger; La favorita se divierte con los héroes de Stevenson”, págs. 46-47.

C.P.: “Primera piedra del C.D. de Aragón”, pág. 48.

J.M.S.: “Niños dramaturgos en “La quimera de plástico”; Teloncillo: Lo que cuesta ser modernos”, págs. 49-50.

Miguel Romero Esteo: “Informe: El renacer del teatro malagueño”, págs. 51-52.

[Sin firma]: “Mensaje del Día Mundial del Teatro”, pág. 53.

Oliviero Ponte di Pino: “Luca Ronconi reinventa el S. XVII”, págs. 54-56.

Nicolás Sola: “Mike Figgis, la tentación del teatro total”, pág. 57.

[Sin firma]: “Panorama: Cuba, Francia, Gran Bretaña, Alemania”, págs. 58-59.

[Sin firma]: “Libros; Escritura reciente”, págs. 60-61.

F.M.: “Chivato: Recaudación de 200 millones”, págs. 62-63.

[Sin firma]: “Macbeth”, pág. 64.

*Número 20 (mayo de 1985).*

María Aurèlia Capmany: “El tránsito a la luz del teatro catalán”, pág. 3.

José Luis Vicente Mosquete: “Cabezas de cartel”, págs. 4-5.

Carmen Puyó: “Una conferencia y dos festivales; Zaragoza: Cambios en el horizonte”, págs. 6-7.

Jesús María Santos: “Valladolid: Danza y teatro visual”, pág. 7.

Javier Villán: “Fernando Fernán Gómez: En la cumbre sin coartadas”, págs. 8-11.

Antonio Fernández Lera: “Angel García Pindado: “El poder y la muerte se casan”, págs. 12-14.

Francisco Uriz: “Congreso Ingmar Bergman: “El teatro no tiene lugar en el escenario, sino en el corazón del público”, págs. 15-21.

Jaume Boix Angelats: “Jordi Coca: “El congreso no caerá en particularismos absurdos”, págs. 22- 24.

[Sin firma]: “Ocho espectáculos, cinco exposiciones, programa de ponencias”, págs. 25-26.

G.P.O.: “La cartelera de los días del Congrès”, pág. 27.

Joan Anton Benach: “Goldoni, Pasqual, el Lliure: Crepúsculo veneciano”, págs. 28-29.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El accidentado “Kean” del CDG: Más Dumas que Sartre”, págs. 30- 31.

Xavier Fábregas: “Poesía escénica: Un océano llamado Joan Brossa”, págs. 32-34.

José Luis Vicente Mosquete: “Cianuro “light”, solo para morir de risa”, pág. 35.

F.P.: “La amante de su señoría”, un enredo aliancista”, pág. 36.

J.V.: “Madrid-Texas: Llegó Sam Shepard; Con Alvaro Custodio: La pasión de unos aficionados; El gran guiñol de Ubú Rey”, págs. 37-40.

F.P.: “La metamorfosis”, teatralización textual; Zascandil viaja a USA con “Medora” de equipaje”, págs. 41-42.

José Luis Vicente Mosquete: “El crimen de Don Benito: Ni panfleto ni floklöre; Jorge Márquez, desde su celda de intimidación”, págs. 43-46.

Juan Cobos Wilkins: “Los prisioneros de Bernarda Alba”, pág. 47.

Pedro Barea: “El “Escorial” de Orain, la sombra de un crepúsculo; Geroa consigue meter el teatro en la cárcel”, págs. 48-49.

Juan Carlos Arce: “Teatro y pedagogía: Acercar el teatro a las escuelas”, pág. 50.

M.G.: “Un genio recorre Europa: Yuri el terrible”, págs. 51-53.

Rosemary Say: “Lyubimov: El exilio comienza en Londres; “Los poseídos”, el infierno abre sus puertas”, págs. 54-55.

[Sin firma]: “Panorama internacional. Libros”, págs. 56-58.

Xavier Fábregas: “Oficios conexos: Esbozos y teatrines, fantasías en miniatura”, págs. 59-60.

M.G.: “Chivato: 230 millones, el Festival de Madrid es inocente”, págs. 61-63.

[Sin firma]: “Granada por tercera vez”, pág. 64.

*Número 21 (junio de 1985).*

Moisés Pérez Coterillo: “Barcelona, siete días de mayo”, pág. 3.

Jaume Boix Angelats: “Cabezas de cartel: Els comediantans, jolgorio en celuloide”, pág. 4.

J.V.: “Cabezas de cartel: Lola Muñoz, de alta comedia”, pág. 4-5.

J.L.V.M.: “Cabezas de cartel: No la toquéis... Así es la Bibi”, pág. 5.

OPS (Humor gráfico), pág. 6.

Moisés Pérez Coterillo: “La Cuadra de Sevilla cambia de piel”, págs. 7-8.

Juan Cobos Wilkins: “Toros, espadas, labios”, págs. 9-10.

A.F.L.: “Catorce años cumplidos”, págs. 11-12.

José Luis Vicente Mosquete: “Teatro público: De una conferencia hacia un circuito”, págs. 13- 15.

[Sin firma]: “J.M. Garrido: El nacimiento legal de la concertación”, págs. 16-19.

Jaume Boix Angelats: “Comediants: Canet era el infierno”, pág. 20.

D.C.: “La passió: Peregrinación a Esparraguera; Escaparates de papel. Las exposiciones de teatro”, págs. 20-21.

Xavier Fábregas: “Con Brossa llegó el escándalo”, pág. 22.

G.P.O.: “Albert Vidal: Hombre urbano-actor objeto”, pág. 23.

Antonio Fernández Lera: “Bob Wilson: La memoria está en el músculo; Eugenio Barba: Ser negro, judío, argelino...; ”, págs. 24-26.

Joaquim Vilà i Folch: “El Edipo de Cots en romance de ciego”, pág. 27.

A.F.L.: “Jacques Lecoq: “Todo se mueve”; Robert Ashley: Pasión por la electrónica”, págs. 28- 29.

Adolfo Marsillach: “¿Se muere el teatro?”, págs. 31-32.

Carmen Puyó: “El Centro Dramático de Aragón, arriba con uun Don Juan”, pág. 32.

Pedro Barea: “Cita del teatro vasco en San Sebastián”, pág. 33.

Gustavo Luca de Tena: “El Centro Dramático Galego, a la sombra de Castelao; “Follas novas”, contra el recital poético”, págs. 34-35.

José Luis Vicente Mosquete: “Caballito”, Fermín Cabal liquida existencias”, pág. 36.

J.V.: “Jardiel Poncela, de la polémica a la unanimidad”, pág. 39.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El discurso radical de La Celestina de Sastre”, págs. 40-41.

Juan Carlos Arce: “Hotel temporal”, fantasía de entreguerras”, pág. 42.

F.P.: “Achiperre de Zamora, la imaginación en una isla”, pág. 43.

J.M.S.: “Cuando un ejercicio termina en espectáculo”, pág. 44.

Félix Población: “El “abismo” del ten contras la palabra vigilante; “La piel de los dientes”, la realidad traspasada”, págs. 45-46.

J.Z.: “Contrafigura”, de J. Carballo, aquella historia de B. B.”, pág. 47.

J.V.: “Teatro en la estación: La magia efímera”, págs. 48-49.

Antonio Fernández Lera: “Madrid: el Festival de calle busca techo”, págs. 50-52.

Joaquim Vilà i Folch: “A Sitges le sienta mal la primavera”, págs. 53-55.

Jesús M. Santos: “Valladolid: Un Festival cargado de sugerencias”, págs. 56-57.

Luis Alemany: “Festival de La Laguna o el rapto del teatro”, págs. 58-59.

José Orive: “Mararia”, una paisaje para la tragedia”, pág. 60.

Nicolás Sola: “Una comedia sobre el cuarto poder”, pag. 61

Oliviero Ponte di Pino: “Massimo Castri, puente entre Pirandello e Ibsen”, págs. 62-63.



[Sin firma]: “Panorama internacional; Libros”, págs. 64-67.

F.P.: “La casa del actor, una causa en el aire”, págs. 68-69.

F.M.: “Chivato: Descenso, más dura será la caída”, págs. 70-71.

[Sin firma]: “Solidaridad de los congresistas con los procesados de Teledeum”, pág. 72.

*Número 22/23 (julio-agosto de 1985).*

Moisés Pérez Coterillo: “Kantor, o la rebelión de los objetos”, págs. 4-8.

Didier Mereuze: “En la ciudad de los papas estrenan director; Alain Combrecque, la fuerza tranquila; El Mahabharata de Brook; Así será Avignon, 85”, págs. 9-14.

Nicolás Sola: “Gran Bretaña, el agosto teatral de Edimburgo”, págs. 15-16.

Oliviero Ponte di Pino: “Shakespeare veranea en Italia”, pág. 17.

N.S.: “Londres: El Lift, una ventana al teatro del mundo”, pág. 18.

Antonio Fernández Lera: “Tormenta en Mérida, refrescante profanación; Nuria Espert es Salomé bajo la luna llena; Con Mario Gas: La neurosis tiene forma de círculo; Con José Monleón: Clásicos y modernos en el Festival de Mérida”, págs. 19-25.

F.P.: “Verano de la villa: 200.000 espectadores”, págs. 26-27.

A.F.L.: “De aventuras por la luz en el Retiro”, pág. 28.

J.V.: “Alberto Miralles: Evitar la improvisación”, pág. 29.

F.P.: “La ambición de un montaje llamado Orestíada”, pág. 30.

J.C.A.: “Valencia: Nace un nuevo festival de estío”, pág. 31.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “La sobreabundancia veraniega del Grec 85”, pág. 32.

G.S.: “Un Shakespeare mallorquín para la exportación”, pág. 33.

Julio A. Máñez: “Sagunto: En la pista del teatro mediterráneo; Stavros Doufexis, de oriente, como el mar; La máscara de Proxágoras oculta a Esperanza Roy”, págs. 34-36.

José Luis Vicente Mosquete: “Festivales de Navarra, a cinco años de la cuna de Olite”, pág. 37.

Carmen Puyó: “Zaragoza: Un anfiteatro para públicos agradecidos”, págs. 38-39.

G.S.: “Palma de Mallorca: Lindsay Kemp, tentado por el cine mudo”, págs. 40-41.

Juan Cobos Wilkins: “Itálica: el teatro deja lugar a la danza”, págs. 42-43.

Gustavo Luca de Tena: “Galicia, estrenos en Santiago y entierro en Rivadabia”, pág. 44.

OPS (Humor Gráfico), pág. 45.

Lola Santa-Cruz: “Conchita Montes, de dama a estanquera”, págs. 46-48.

F.P.: “Zampanó visita el hospital de Valdivieso”, pág. 49.

Julio Rodríguez Blanco: “Telón de fondo, en busca del bable perdido”, págs. 50-51.

Juan Cobos Wilkins: “El adefesio”, velado sur; Arrabal, en Huelva; La navaka, de Quiles, editada en USA”, págs. 52-53.

Juan Carlos Arce: “La pareja nacional en clave de comedia”, pág. 54.

Xabier Fábregas: “Los amores de Charlotte y el señor Corthe”, pág. 55.

Joan Anton Benach: “Si Godot fuera E.T.”, págs. 56-57.

Maryse Badiou: “La claca viaja en carpa al suburbio metropolitano”, págs. 58-59.

Gabriel Sabrafin: “Palma de Mallorca: Semiboicot al prefestival autóctono”, págs. 60-61.

Jesús M. Santos: “Trebejo, después del tejado, los cimientos”, pág. 62.

Luis Alemany: “Hijos de sus padres, una confusa vocación”, pág. 63.

P.O.: “Las Palmas, el teatro amateur se despereza”, pág. 64.

Alicia Bonachera y Pedro Antonio de Tomás: “La vanguardia volvió a tomar Granada”, págs. 65- 68.

Miguel Romero Esteo: “El rito de las víboras”, pág. 69.

Georges Banu: “París: La temporada de la noche”, págs. 70-73.

Oliviero Ponte di Pino: “El mago Strehler, desde la sombra de Filippo”, págs. 74-75.

Bernard Magnier: “Dramaturgias africanas, un hemisferio desconocido”, págs.76-82.

[Sin firma]: “Libros”, pág. 83.

Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro: “Críticos: Las ventajas de las cosas a medio decir”, págs. 85-89.

F.M.: “Chivato: Comienzan las rebajas de verano”, págs. 90-91.

A.F.L.: “Yo besaré tu boca, Iokanaan...”, pág. 92.

*Número 24 (septiembre de 1985).*

José Luis Alonso: “José Bódalo, final de partida”, págs. 3-6.

Moisés Pérez Coterillo: “La fura dels Baus, África está dentro”, págs. 7-9.

La fura dels Baus: “Suz/o/suz, (o la imposibilidad del acercamiento); Diccionario accions 84- 85”, págs. 10-14.

OPS (Humor Gráfico), pág. 15,

F.P y G.P.O.: “Avance de temporada, tiempo de reposiciones”, págs. 16-17.

Javier Villán: “Almagro: Los clásicos más cerca”,

Xavier Fábregas: “Hermann Bonnin: Dar imagen al C.D.G.C.”, págs. 20-23.

Gustavo Luca de Tena: “Galicia: Las disidencias son para el verano”, págs. 24-27.

Carmen Puyó: “Paseo de Kataiev, Ionesco y nieva por la escena de Aragón”, págs. 28-29.

Julio Rodríguez Blanco: “El teatro del norte, “ópera prima”, págs. 30-31.

José Luis Vicente Mosquete: “José Luis Alonso de Santos: Atrapar la felicidad; Bajarse al moro: “colónquense y al loro”, págs. 32-35.

J.V.: “La reposición de “La estanquera”; Trotamundos de la farsa y de la vida; ”, pág. 36-38.

F.P.: “La Orestíada llena las gradas”, págs. 39-41.

J.V.: “Los colores se rebelan bajo las carpas del Retiro”, págs. 42-43.

F.P.: “Un Fausto junior en el templo de Debod”, pág. 44.

J.R.B.: “Cabueñes, 85: Teatro joven español, nuevas tecnologías relativas”, pág. 45.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “Comediantes, ausentes de la Feria de Tárrega”, pág. 46.

Luis Matilla: “Lyon, cita mundial de teatro para los jóvenes espectadores”, págs. 47-53.

Nicolás Sola: “Lift 85: Comediantes soltaron en Londres sus demonios”, págs. 54-55.

Jan Konieczpolski: “Las criadas”, de Facio en la ciudad más fea de Polonia”, pág. 56-57.

## PANORAMA.

Carmelina Guimaraes: “Brasil: el teatro descubre a Jorge Amado”, págs. 57-58.

Nicolás Sola: “Gran Bretaña: el teatro de Londres no descansa en verano”, págs. 58-59.

Juan Polito: “Argentina: La cartelera porteña del 85”, pág. 60.

[Sin firma]: “Libros”, pág. 61.

J.M.: “El “Otello” de Plácido Domingo, la estrella del verano”, págs. 62-63.

[Sin firma]: “Madrid. Festival de Otoño”, pág. 64.

## *Número 25 (octubre de 1985).*

Moisés Pérez Coterillo: “América: El horizonte del 92”, pág. 3.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “Xavier Fábregas: Crónica de una muerte inesperada”, págs. 4-5.

Joan Anton Benach: “Un plantón cruel”, págs. 5-6.

[Sin firma]: “Cabezas de cartel”, págs. 6-7.

Antonio Fernández Lera: “Bodas de sangre”, campos de Níjar; José Luis Gómez: “Nadie escribe sobre la realidad”, págs. 8-12.

Jordi Coca: “El teatro-danza se llama Pina Bausch”, págs. 13-16.

A.F.L.: “Cunningham sin Cage: Un vanguardista de 66 años; La locura teatral de Jan Fabre”, págs. 17-18.

OPS (Humor gráfico), pág. 19.

José Luis Vicente Mosquete: “Samarkanda, un gerundio utópico; María Ruiz: “Ir a favor del texto”; A. Gala: “ La primera dama de mi teatro es la palabra”; Una taberna de Sastre realmente fantástica; “El brujo”, sobresaliente, “imito a un tipo real”, págs. 20-29.

Juan Carlos Arce: “Francisco Ors: La guerra en el entreacto”, pág. 29.

F.P.: “Guerrero Zamora, con un autor lejano; Revistas del corazón: Rosa virando a negro”, págs. 30-31.

Lola Santa-Cruz: “Seis actrices alrededor de Fasbinder”, págs. 32-34.

[Sin firma]: “Almagro 85: Se cierra una etapa”, págs. 35-38.

Ricard Salvat: “Don Juan: Mil y un retratos”, págs. 39-41.

Javier Navarro de Zuvillaga: “El corral de comedias, “ciudad ideal”, págs. 42-43.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El mercat de les flors, nuevo teatro municipal; IV Memorial Regas: rigor y calidad ”, págs. 44-46.

Jordi Dauder: “Manizales, mucho más que un nombre”, págs. 47-49.

Jordi Coca: “Los novísimos, al sol de Polverigi”, págs. 50-51.

Manuel Llanes: “Con Velia Papa y Roberto Cimetta”, pág. 51.

## PANORAMA.

Carmelinda Guimaraes: “Brasil. El teatro brasileño mira a Europa”, pág. 52.

Didier Mereuze: “Francia. París. Festival de Otoño”, pág. 53.

Nicolás Sola: “Gran Bretaña. Últimos estrenos londinenses”, pág. 53.

José María Sulleiro y Alberto Fernández Torres: “Punto final. Retrato imperfecto de la crítica madrileña”, págs. 54-58.

[Sin firma]: Libros, pág. 59.

Alberto Fernández Torres: “Chivato: Balance de la temporada 84-85”.

[Sin firma]: “Living Beck”, pág. 64.

*Número 26 (noviembre de 1985).*

Moisés Pérez Coterillo: “La resaca del Festival de Otoño”

Jaume Boix Angelats: “Albert Boadella destapa su tambor del Bruch”, pág. 4.

A.F.L.: “Robert Wilson llevará sus guerras civiles a Texas”, pág. 4.

J.B.A.: “Flotats 2, se rodea de jóvenes actores”, pág. 5.

Juan Carlos Arce: “Arturo Fernández: El público y yo estamos de acuerdo”, pág. 5.

José Luis Vicente Mosquete: “El castigo sin venganza”, o cuando Lope quiere, quiere;  
Europalia: ¿España es indiferente?; Arrabal y su exilio, “en la cuerda floja”, págs. 6- 15.

F.P.: “Fando y Lis: Arrabal en clave realista”, pág. 16.

OPS (Humor Gráfico), pág. 17.

F.P.C.: “El C.D.N prepara la temporada de Lorca”, págs. 18-20.

A.F.L.: “C.N.N.T.E.: Un pacto de fe en los nuevos creadores”, pág. 21.

J.L.V.M.: “El español: De Lorca a Buero pasando por Lope”, págs. 24-25.

Joan Anton Benach: “Un difícil Strindberg pasa por el Lliure”, págs. 26-27.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “El Teatro Regina, cambio de agujas; U de CUC se estrena para adultos”, págs. 28-30.

Joan Obrador: “Bemet Steve”, un drama histórico mallorquín”, pág. 31.

Lola Santa-Cruz: “Julia Caba Alba: Cuando seduce la distinción”, págs. 32-34.

F.P.: “Un enemigo del pueblo”, polémica actualidad”, pág. 35.

Gustavo Luca de Tena: “Galicia: Las uvas verdes del teatro independiente; La semana cómica de Cangas de Morrazo”, págs. 36-37.

Pedro Barea: “Las carabinas” de Maskarada, diáspora vasca al óleo”, págs. 38-39.

Julio A. Máñez: “Valencia: Auge y soporte del teatro institucional”, págs. 40-41.

Joan Obrador: “La Sala Escalante, para teatro de los sueños”, pág. 42.

Carmen Puyó: “El silbo vulnerado, a vueltas con la poesía”, pág. 43.

Julio Rodríguez Blanco: “Asturias: “Campo de marte”, la febril actividad de la gotera; “Teresa”, de Clarín, casi un siglo después; Tramoya estrena a Fermín Cabal”, págs. 44-46.

Didier Mereuze: “La aventura ejemplar de Gildas Bourdet y La Salamandre”, págs. 47-49.

Moisés Pérez Coterillo: “Une station-service”, pág. 49.

Nicolás Sola: “La Royal Shakespeare Company cumple 25 años”, págs. 50-51.

José Antonio Rial: “Venezuela, de Caracas a Oriente”, pág. 52.

Nicolás Sola: “Gran Bretaña, Los miserables, de Víctor hugo, en clave musical”, pág. 53.

F.P.: “Los jóvenes actores titulados, contra el paro”, pág. 55.

Lola Santa-Cruz: “Diseñadores gráficos, pintar la memoria del teatro”, pág. 56-61.

A.F.L.: “Chivato: Arranque esperanzador de la nueva temporada”, págs. 62-63.

[Sin firma]: “Un huracán llamado Mahabharata”, pág. 64.



*Número 27 (diciembre de 1985).*

Moisés Pérez Coterillo: “Escribir en España”, pág. 3.

Jaiume Boix Angelats: “El retorno de María Mercader; In memoriam: Abracadabra, el precio de la furgoneta”, págs. 4-5.

Félix Población: “Virtuosos de Fointeneblau”, Europa en solfa; Albert Boadella: “Casi 25 años de Joglars”, págs. 6-12.

OPS (Humor gráfico), pág. 13.

Antonio Fernández Lera: “Madrid, Madrid, Madrid; Coctail, teatro pirata con la ciudad al fondo; Sinfonía para Jhigot: Un loco entre dos paredes; Callejón del gato: Entre Horowitz y el Bronx; De “Teatraco” a “Sombras”: Cambaleo; La soledad del señor Rasfooting; Encuentro iberoamericano de teatro”, págs. 14-19.

José Luis Vicente Mosquete: “Revive el Tenorio entre las piedras de Alcalá”, págs. 20-21.

Juan Carlos Arce: “Historia de Babel por la tragedia colectiva”, pág. 22.

F.P.: “La llamada de Lauren rompe máscaras”, pág. 23.

P.T.: “Doña Ramona”, de la Quebrada, maldito exilio”, pág. 24.

J.C.A.: “Shepard / Strasberg, un loco amor”, pág. 25.

Pedro Barea: “El eco de “Berereke”, teatro de imágenes”, págs. 26-27.

Joaquim Vila i Folch: “Arranque incierto del Centre d, investigació”, pág. 28.

Juan Cobos Wilkins: “Karmen”, con “k”, virgen, mártir y postmoderna”, págs. 29-30.

Luis Alemany: “Tristeza”, de Samborombon, una novela hecha teatro”, pág. 31.

Lola Santa-Cruz: “Quique Camoiras, la mueca triste de un cómico”, págs. 32-34.

Alicia Bonachera: “El envenenador público” o morir del absurdo”, pág. 35.

Julio A. Máñez: “Teatre a banda, un rincón privado para pobres”, pág. 36.

Carmen Puyó: “Auditorium: Una sala para otro teatro”, págs. 37-38.

Gonzalo Pérez de Olaguer: “Polls rescata el Victoria para el repertorio universal”, págs. 39-40.

Didier Mereuze: “El “Theatre du soleil” se alista en Camboya; Con Ariane Mnouchkine”, págs. 41-44.

J.M. Rodríguez Méndez: “La atenta mirada de los hispanistas norteamericanos”, pág. 45.

Jerónimo López Mozo: “FITEI, ocho años a golpe de voluntad”, págs. 46-49.

Oliviero Ponte di Pino: “Venecia 85: Descenso a los infiernos”, págs. 50-52.

Nicolás Sola: “Gran Bretaña: La cartelera de Londres hace un hueco a los novísimos”, pág. 53.

Carlos Espinosa Domínguez: “Cuba. IX Festival de teatro para niños en La Habana”, págs. 53- 54.

Carmelinda Guimaraes: “Brasil. Las divas copan la escena”, pág. 54.

Juan Polito: “Argentina: Los ecos del “teatrado”, pág. 55.

[Sin firma]: Las ayudas al teatro. Trámites administrativos”, págs. 56-58.

Angelina Guerrero de Bobadilla: “Libros”, pág. 59.

Antonio Fernández Torres: “Chivato: El Festival de otoño no tiene la culpa; Si las matemáticas no engañan...”, págs. 60-63.

[Sin firma]: “La fura dels baus: Marcando estilo”, pag. 64.



## ÍNDICE DE CONTENIDOS DE *YORICK (REVISTA DE TEATRO)*

(BARCELONA 1965-1967. Primera etapa)

*Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo de 1965:

[Sin firma]: “Tribuna del lector. El crítico es usted”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 2

[Sin firma]: “A título de presentación”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 3

Zabalbeascoa, José A.: “Junto a la estatuilla de Eros”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, págs. 4-5

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 6

Sordo, Enrique: “Lo que se ha estrenado en el mes de febrero”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, págs. 8-10

Sapena, Francisco: “Teatro universitario”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 11

[Sin firma]: “Teatro en TV”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 11  
[continúa en la pág. 7]

Montañez, José / Segarra, José M.<sup>a</sup>: “José María Espada. Escenógrafo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, págs. 12-13

Prego, Alfonso: “Epitafio para un soñador”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, págs. 14-15

Jover, Francisco: “Epitafio para un soñador. La ópera de tres peniques”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pags. 16-18

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Al margen del teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 1, marzo, 1965, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril de 1965:

[Autores varios]: “Tribuna del lector. El crítico es usted”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “A título de comentario”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 3 [continúa en la pág. 4]

Lazzari, Arturo: “*L’opera de Quatre Sous*: la fabula y en éxito”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, págs. 4-5

Muntañola, J. Pedret: “Aspectos de la problemática actual”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, págs. 6-7

Jover, Francisco: “‘Sí: el teatro es el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social’. Entrevista con Lauro Olmos”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril. 1965, págs. 8- 9

Rodríguez Méndez, José María: “Protagonista: el pueblo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 9

Zabalbeascoa, Pablo: “En torno al estreno de ‘La vendimia de Francia’. Comentarios de dirección”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 10

Poltrón: “Teatro en T. V.”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 11

Bonnin, Hermann: “Instituto de Teatro de Barcelona: 25 años”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, págs. 12-13

Madern, José M.<sup>a</sup>: “Escenarios del mundo. París”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, págs. 14-15

Auz, Victor: “Varios personajes en busca del mito”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 16

Sordo, Enrique: “Lo que se ha estrenado en el mes de marzo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, págs. 17-19

[Sin autor]: “Al margen del teatro. Libros. El Teatro y su Historia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 2, abril, 1965, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo de 1965:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Querido lector: (...)]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 3

Muntañola, J. Pedret: “Aspectos de la problemática actual y II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 4-5 y sigue en la pág. 12

Farreras, Martí C.: “Maiakvski, exponente de la lírica soviética”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 6

Maiakvski, Vladimir: “La chinche”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 7

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Hoy nos visita: Adolfo Marsillach”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, págs. 8-9

Jover, Francisco: “Temas de teatro. Teatro universitario. Ca’foscari, de Venecia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, págs. 11-12 [Muntañola, J. Pedret: “Aspectos de la problemática actual y II” venía de las págs. 4-5]

Zabalbeascoa, José A.: “Desde Londres... Los teatros experimentales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, págs. 13-14

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 15

Auz, Victor: “Madrid. Mas cantidad que calidad”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 16

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 3, mayo, 1965, pág. 17

*Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio 1965:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 2

R. S.: “Texto”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 4

Bonnin, Hermann: “Formación del intérprete hoy”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 5

Santereno, Bernardo: “II Festival Internacional de Teatro de la ciudad de Lisboa”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, págs. 6-7

Jover, Francisco: “Temas de teatro. Teatro universitario. Ca’foscari, de Venecia y II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, págs. 8-9

Tovias, David: “El maniquí, poesía extraña”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, págs. 10-11

Zabalbeascoa, José A.: “Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales y II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 12

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París. España triunfa en Nancy. Teatro de las Naciones. París y el teatro en suburbios”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, págs. 13-14

Nevado, Oscar: “Nueva York. Las formulas”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 14

Auz, Victor: “Madrid. ¿Dónde están los nuevos?”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, pág. 15

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona. Marsillach y Miller. Auge del Teatro de Cámara”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 4, junio, 1965, págs. 16-19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto de 1965:

Auz, Victor: “La versión de José María Pemán”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 21

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Querido lector: (...)]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 3



Pérez Minik, Domingo: “Se trata de la farsa, esa forma incordia del teatro europeo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 4-5

Cantieri Giovanni: “Sobre la comedia del arte”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 6-8

Sordo, Enrique: “Por la farsa al esperpento”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 9-10

Bascompte, Ramiro: “El juego de la farsa y su puesta en escena”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 11-12

Roda, Federico: “Aquí se habla del mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 13-15

Corvin M.: “Última hora: Texto:[...]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 16

Melchinger, S.: “Jacques Audiberti ha muerto”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 17

Auz, Víctor: “‘Auto de la comedia’. Teatro popular”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 19-20

Pemán, José María: “[Escribe:]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 22

Llovet, Enrique: “[Dice:]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 22

Jover, Francisco: “Justicia popular a la intemperie”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 23

Wilson, Georges: “Rómulo el Grande... Una obra anti-trágica”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 24

Zeta, Leon: "Teatro de T. V. Primera fila", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 25

[Sin autor]: "Notas sobre... Fernand Crommelynck", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 25

Attun, Lucien: "Tras el triunfo del T. N. U. en Nancy", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, págs. 26-27

Pérez de Olaguer, Gonzalo: "Nancy 1965. ¿Punto de arranque?", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 27

[Sin autor]: "Escenarios del mundo. Desde Italia. Crónica de Pier Luigi Bianchi", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 28

Zabalbeascoa, José A.: "Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 29

Madern, José M.<sup>a</sup>: "París", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 30

Auz, Victor: "[Madrid] Apuntando soluciones", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 31

Sordo, Enrique: "Crítica teatral de Barcelona [...]. Otra vez el Teatro de Cámara. Los acreedores", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 32

[Sin autor]: "Vent de garbí i una mica de por", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 33

[Sin autor]: "Al margen del teatro. La Noticia y su Eco", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 34

Gopeo: "Libros. Teatro realista", *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 34- 35

[Sin autor]: “Teatro de vanguardia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 5 y 6, julio y agosto, 1965, pág. 35

*Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre de 1965:

Gopeo: “Al margen del Teatro. Discos. Fragmentos teatrales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 2

Gopeo: “Al margen del Teatro. Libros. Teatro infantil”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 2

[Sin autor]: “La noticia y su Eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Carta a los lectores”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 3

Peñalver Laserna, Juan: “Ese hombre llamado actor...”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 4-5

Ortenbach, Enrique: “A propósito de los ‘historias de Gaspar de Porres’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 6-7

Pérez Casaux, Manuel: “Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Cádiz”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 8-9

Bonnin, Hermann: “Mimo pantomima y estética expresiva”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 10

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 11

Santareno, Bernardo: “Lisboa. ‘Oración’, de Arrabal y ‘Bajo vigilancia’ de Jean Génét, en el Teatro «Estrella Hall»”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 12-13

Marti Farreras, C.: “Carcassonne. Jean Deschamps y ‘sus’ Festivales de Carcassonne”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 14-15 [no se cuál es su nombre]

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona [...]. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich[.] ‘Rómulo el Grande’, de Dürrenmatt”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 16-17

[Sin autor]: “*La Celestina*, en adaptación de Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 17-18

[Sin autor]: “Epitafio para un soñador, de Adolfo Prego”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, págs. 18-19

Zeta, Leon: “Teatro de T. V. En torno a adaptadores, directores, realizadores y actores”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 7, septiembre, 1965, pág. 20

*Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre de 1965:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 2

[Sin autor]: “En la muerte de Alejandro Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, págs. 3-4

[Sin autor]: “Producción total de Alejandro Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 4

[Sin autor]: “Notas sobre Alejandro Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 4

[Sin autor]: “Evocación de un recuerdo lejano: *El triciclo* (1953)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 5

Arroyo, José F.: “El teatro de Fernando Arrabal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 6-7

[Sin autor]: “Teatro ‘pánico’ en París (reproducimos este texto del SP)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 8 y pág. 17.

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Hoy nos visita: Victor Andrés Catena”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 10

Bonnin, Hermann: “Volviendo el tema. Nuevos estudios dramáticos”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 11

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Aviso importante”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 11

[Sin autor]: “Temas de teatro. T. N. P. y Jean Vilar”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, págs. 12-13

Brühl, Hanno: “Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 14

Bianchi, Pierluigi: “Italia. Festivales de Venecia y Spoleto. Lorca en Fiesole, Actualidad teatral en Milán”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 15

Salvat, Ricard: “Venecia 1965. Septiembre. Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, págs. 16-17

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona a cargo [...] Los de la mesa 10”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, pág. 18

Sordo, Enrique: “Dos comedia de Miguel Mihura”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 8, octubre, 1965, págs. 18-19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre de 1965:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 2

Gopeo: “Libros. El entremés”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Salvador Espriu y Ricardo Salvat: una aportación cultural”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, págs. 3-4

[Sin autor]: “‘Stepanchicovo’, de Dostoyewski”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 4 y pág. 7 (“Continúa en la pág. 5”, pero está mal)

Bertán Montserrat, Rafael: “Los seres vivos de Dostoyewski”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 5

Loperena, José María: “Hacia un nuevo teatro I. Consideraciones de un Director de escena”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, págs. 6-7

[Sin autor]: “Temas de teatro. Jean Vilar y el T. N. P. Avignon y II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 8

[Sin autor]: “[Jean Vilar dijo:]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 9

[Sin autor]: “‘CEA’ y ‘CEMEA’ al servicio del Festival”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 9

[Sin autor]: “Notas sobre... International Institute for Theatre Research”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 9

Sans, Santiago: “Broadway, off-Broadway y otras consideraciones más”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, págs. 10-11

Jover, Francisco: “José Ariza Peláez: La difícil plasmación de una excelente idea”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 11

Salvat, Ricardo: “Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral. Shakespeare, Paolo Poli y Tullio Kezich”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 12-13

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París. Auge de la comedia musical. Teatro dramático: tres muestras al iniciarse la temporada”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 14-15

Calvo, José Luis: “Londres. Brecht y ‘Hamlet’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 15

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona a cargo [...]. VIII Ciclo de Teatro Latino”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 16

[Sin autor]: “El zapato de raso”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 17

Zeta, Leon: “T. V. La nueva programación y el Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 9, noviembre, 1965, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre de 1965:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo; “Homenaje a la E. A. D. A. G.”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 3

Sordo, Enrique: “Cinco años: Ricardo Salvat y su ‘Escola’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, págs. 4-5

[Sin autor]: “6 años de trabajo en la E. A. D. A. G. Representaciones”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 6

[Sin autor]: “Sesiones de WORKSHOP”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 7

[Sin autor]: “Premios obtenidos por la Escuela de Arte Dramático ‘Adrià Gual’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 7

[Sin autor]: “Plan de estudios de la E. A. D. A. G.”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 8

Aurelia Capmany, María: “Algo sobre ‘Vent de garbí una mica de por’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 9

Marti Farreras, C.: “María Aurelia Capmany: Un nombre destacado de la literatura catalana contemporánea”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, págs. 10-11

Espriu, Salvador: “[Espriu dice:]” *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 11 (traducido por Gonzalo Pérez de Olaguer)

Salvat, Ricardo: “Notas sobre mi puesta en escena de ‘Viento del sur y un poco de miedo’ y Un comentario a mi traducción”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, págs. 12- 14

Millares, Alberto: “Ricardo Salvat... Un hombre de teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 14



[Sin autor]: “Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico (*Lubecker Nachrichten*)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 15

[Sin autor]: “Oratorio sobre Auschwitz. Estreno simultáneo en trece teatros de ‘Die Ermittlung’ de Peter Weiss (*Die Welt*)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 16

[Sin autor]: “Córdoba. Conversaciones Nacionales sobre el teatro actual. Conclusiones”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 16

Sordo, Enrique: “Critica teatral de Barcelona a cargo [...]. 3 autores españoles. Carlos Arniches. F. García Lorca. Jaime Saló”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 10, diciembre, 1965, pág. 17

“*Espejo para dos mujeres* (Teatro Windsor)”, págs. 17-18

“*La zapatera prodigiosa* (Teatro Poliorama)”, pág. 18

“*Angela María* (Teatro Candilejas)”, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 2

Gopeo: “Libros [...]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Consideraciones de inicios de año”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 3-4

Guerrero Zamora, Juan: “Boris Vian o el apocalipsis de un imperio sangriento y tópico”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 4-5

Arnau, Noel: “Boris Vian. Célebre y desconocido...”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 6-7

Adrio, Manuel: “La crítica dijo: Dido, pequeño teatro de Madrid”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pag. 8

Corbalan, Pablo: “‘Los constructores de imperios’, de Boris Vian, en el Bellas Artes”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 8

Salvat, Ridardo: “‘Los constructores de imperios o el Schmürz’ de Boris Vian”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 8

Salvat, Ricardo: “Mi puesta en escena de ‘Los constructores de imperios’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 9

Millares, Alberto: “Hombre de teatro: Alfonso Sastre”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 11

Arroyo, José F.: “‘Los Goliardos’ un nuevo Teatro de Cámara, a través de su director Angel Facio”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 12-13

Miller, Arthur: “‘Las Cinco Calles en que Comienza y Termina una Vida’. El teatro Americano”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 14-15

Bonnin, Hermann: “La forma y sus circunstancias”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 15

[Sin autor]: “Escenarios del mundo. Alemania. Estadísticas de la Asociación Alemana de Teatro. Maestros titiriteros”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 16

Bianchi, Pierlugi: “Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 16

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona a cargo [...]. ‘Britannic’. ‘El paraguas y el sombrero’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “ ‘Guillermo Tell tiene los ojos tristes’ (de Alfonso Sastre). ‘L’Encens i la carn’ (espectáculo de Feliu Formosa)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, págs. 17-18

Zeta, Leon: “Teatro en T. V. ‘Cocktail de desilusiones’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, enero, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero de 1966 :

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 2

Jover, Francisco: “Donde se habla de teatro joven”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 11, febrero, 1966, pág. 3

Buero Vallejo, Antonio: “La juventud española ante la tragedia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 4-5

Bertran Montserrat, Rafael: “La masa y la obra de la juventud”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 6

Miralles, Alberto: “Teatro de aficionados”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 7

Vicente Olivares: “Encuesta al Teatro Independiente. 1.<sup>a</sup> Definición de Teatro Independiente. 2.<sup>a</sup> Propósitos y logros 3.<sup>a</sup> Formación Teatral 4.<sup>a</sup> Público y Crítica”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 8

Sans, Santiago: “Encuesta al Teatro Independiente. 1.<sup>a</sup> Definición de Teatro Independiente. 2.<sup>a</sup> Propósitos y logros 3.<sup>a</sup> Formación Teatral 4.<sup>a</sup> Público y Crítica”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 8-9

Salvat, Ricardo: “Encuesta al Teatro Independiente. 1.<sup>a</sup> Definición de Teatro Independiente. 2.<sup>a</sup> Propósitos y logros 3.<sup>a</sup> Formación Teatral 4.<sup>a</sup> Público y Crítica” *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 9-10

Zabalbeascoa, Pablo: “Encuesta al Teatro Independiente. 1.<sup>a</sup> Definición de Teatro Independiente. 2.<sup>a</sup> Propósitos y logros 3.<sup>a</sup> Formación Teatral 4.<sup>a</sup> Público y Crítica”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 10

Rodríguez Méndez, José María: “La preocupación por España. Ramón Gil Novales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 11

[Sin autor]: “La Univesidad de Navarra y el Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 12

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Hoy nos visita: Víctor Aúz Castro. Comisario de los Teatros Nacionales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 13

Calvo, José Luis: “Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 14

Madern, José M.<sup>a</sup>: “París. Los nuevos espectaculos”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 15

Sordo, Enrique “Crítica teatral de Barcelona a cargo de [...]. ‘Crónica de un cobarde’. ‘Mayores con reparos’. ‘Un elefante blanco’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 16-17

Magenat, Julio: “Edipo en Hiroshima”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 17

Echegaray, Leonardo: “Madrid. Página del momento teatral madrileño”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, págs. 18-19

Gopeo: “[La ópera la perra gorda de Bertolt Brecht]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 12, febrero, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo de 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “En el segundo año de vida”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 3

Jiménez de Parga, Manuel: “Instruir deleitando”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 4

Morales, María Luz: “‘Entre nosotros’. Visto desde la butaca”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 5

Loperena, José María: “Ensayo. Introducción a la Fisiología de la Comunicación Interpersonal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág 6-7 y pág. 9.

Láin Entralgo, Pedro: “Ensayo de autovisión”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 8

Láin Entralgo, Pedro: “‘El alguacil alguacilado’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, págs. 8-9

Regas, Xavier: “La extraña actitud ante la obra de Láin Entralgo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 10

Dicenta, Daniel: "La obra de Laín juzgada por su intérprete", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág.10

[Sin autor]: "[Premios teatrales Yorick 1965]", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 11

Martínez Bjorkman, [¿?]: "Acerca de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 12

Schisgal, Murray: "Un autor norteamericano de hoy, habla sobre su Teatro", trad. por Fernando Garrido, *Playbill*, nº 10, *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 13,.

Echegaray, Leonardo: "Madrid. Víctor Aúz y '¿Quién teme a Virginia Woolf?'", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, págs. 14-15

Sordo, Enrique: "Crítica teatral de Barcelona a cargo de [...]. Primer estreno en España de Pedro Laín Entralgo: Entre nosotros", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, págs. 16-17

[Sin autor]: "Un tal señor Blot", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 17

[Sin autor]: "La niña boba", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 17-18

[Sin autor]: "La hoya", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 18

[Sin autor]: "Ciclo del Teatro Norteamericano", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 18

Zeta, Leon: "Teatro en T. V.", *Yorick. Revista de teatro*, nº 13, marzo, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril de 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Otro Día Mundial del Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 3

Salvat, Ricardo: “En la muerte de Piscator. El ‘incómodo’ Erwin Piscator”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 4-6

[Sin autor]: “Notas sobre... Erwin Piscator”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 6

Jover, Francisco: “El teatro procesal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966,, págs. 7-8

Ministral Masia, Jaime: “En torno a ‘Proceso a la Vida’. Notas a modo de ensayo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, págs. 9-11

Arnan Lombarte, Florencio: “Letanía Teatral”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 11

Codina, José Antonio: “Carta desde Italia. Strehler y el Teatro Popular”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, págs. 12-13

Calvo, José Luis: “Londres. Bernard Shaw de nuevo ante su público”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 14

Echegaray, Leonardo: “Desde Madrid. Estado y Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, págs. 15-16

Sordo, Enrique: “Crítica teatral de Barcelona a cargo de [...]. ‘Hoy es fiesta’: Un Buero Vallejo de su etapa ‘esperanzada’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 17

[Sin autor. ¿Enrique Sordo?]: “‘Silencio vivimos’: de la pequeña pantalla al escenario”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 17

[Sin autor. ¿Gonzalo Pérez de Olaguer?]: “‘Historia del zoo’: de Albee, en el Instituto del Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 18

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “‘Les tres germanes’: de Chejov, en el Palacio de la Música”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el Teatro es Cine”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 19

[Sin autor]: “Última hora. Los Premios Nacionales de Cine y Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 14, abril, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo de 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La Noticia y su Eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Actualidad de Arrabal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 3

Glukman, Marta: “Antecedentes del actual Teatro de Vanguardia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, págs. 4-5

Henriques: “Entrevista con Arrabal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 6



Arrabal, Fernando: “‘Fando y Lis’ (Imágenes de la confusión)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 6

Lesfargues, Bernard: “Fando y Lis”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 7

[Sin autor]: “Una vez más en su propia patria. Arrabal difamado”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 8

[Croni]: “Arrabal en la Prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 8

Jiménez, Salvador: “Arrabal en la Prensa española. En París, con Fernando Arrabal, español traducido a 20 idiomas”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, págs. 9-10 [ABC, 22/3/1966]

[Sin autor]: “IV Festival Mundial de Teatro Universitario Palmares”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 10

Y. R.: “Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Sevilla. La acertada trayectoria del T. E. U. del distrito”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 11

Sordo, Enrique: “Jean Genet, el místico del Mal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, págs. 12-13

Bonnin, Herman: “La forma y su circunstancia. II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 13

Hormigon, Juan Antonio: “Paolo Grassi: ‘El Arte y la Cultura exigen siempre un compromiso’. 18 años al frente del Piccolo Teatro de Milán. Presupuesto: 800.000.000 de liras. 15.000 abonados”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, págs. 14-15

[Sin autor]: “París. Ionesco en la ‘Comedie’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 16

Ioesco, Eugène: “Mi infierno”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 16

[Sin autor]: “Precisiones y no, sobre un Teatro Pánico”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 16

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Nuestra Natacha’, de Alejandro Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Un metge imaginari’, de Hans Weigel”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Ella, él y Salomón’, de José Santolaya”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘El hilo rojo’, de Henrv Denker”,

*Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Amor a ocho manos, de Pedro Bloch”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 18

A. M.: “‘Miedo y miseria del III Reich”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 18

Manegat, Julio: “En la Capilla Francesa. El viejo Gorki en un escenario barcelonés”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro es cine. ‘Pygmalion’, 1964”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 15, mayo, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio de 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La Noticia y su Eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 2

Jover, Francisco: “En torno a un inoportuno artículo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, págs. 3-4

Rebello, Luiz Francisco: “El teatro portugués contemporáneo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, págs. 4-6

Santareno, Bernardo: “Valores sociológicos en mi teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 7

Miralles, Alberto: “La homosexualidad como tema en el teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, págs. 8-10

Corbalan, Pablo: “La Voz del Verso”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 11

Codina, José Antonio: “Carta de Italia. Un curioso espectáculo: Sinfonía para Synket nº. 1”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, págs. 12-13

Alcobendas, Miguel: “Nancy 66. Festival mundial de Teatro Universitario”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 14

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “García Escudero, habla para Yorick”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 15

[Sin autor]: “Hacia una Ley de Protección al Teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 16

Salvat, Ricardo: “Precisiones sobre una entrevista”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 17

[Sin autor]: “Fallo del Concurso del Teatro Romea”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 17

Gopeo: “‘Teatro de protesta y paradoja’ por George E. Wellwarth”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 18

Gopeo: “‘Teatre’, de Baltasar Porcel”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 18

Gopeo: “‘Las lises tras el fuego’, de Joaquín Buxó Montesinos”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro en cine. Los encuentro estériles”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 16, junio, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18, extraordinario del verano de 1966:

[Sin autor]: “Al margen del teatro. La Noticia y su Eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 2 y pág. 11

Pérez Minik, Domingo: “Suma y sigue o borrón y cuenta nueva”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 3-5

Díaz-Plaja, Guillermo: “La voluntad del juego en el Teatro de Valle Inclán”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 6-8

Marti Farreras, C.: “Benavente y su teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 8-9

Pérez de Ayala, Ramón: “Sobre Carlos Arniches y su ‘Señorita de Trevez (de su obra ‘Las máscaras’))”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 10

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Hoy nos visita: José Luis Alonso”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17- 18 (extraordinario), 1966, págs. 14-16

Martín Recuerda, José: “Como las secas cañas del camino”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 17

Arbide, Joaquín: “Una Temporada Teatral en Sevilla”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 18

Bohr, Daniel: “Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 19-22

Nevado, Óscar: “Desde Nueva York”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 22

Jover, Francisco: “Parma 1966”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pag. 23

Codina, J. A.: “Carta de Italia. Ricardo II: Inicio de una tradición shakesperiana en Italia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 24-25

Gordon Craig, Edward: “En la muerte de Gordon Craig. De ciertas tendencias perniciosas del teatro moderno”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 26-28

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica teatral de Barcelona. ‘A punt de solfa...’ (Teatro Romea)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 29

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica teatral de Barcelona. ‘El senyor Bernat i la Llucleta’ (Teatro Barcelona)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 29-30

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica teatral de Barcelona. ‘Dos mesos a Barcelona’ (Teatro Candelejas)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 30

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Niebla en el bigote”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 30

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “¡Jaque a la juventud!", *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 30-31

Cantieri, Giovanni: “‘Tot esperant Godot’ (Teatro Romea)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 31-32

Jover, Francisco: “‘Prohibido suicidarse en primavera’ (Teatro Calderón)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 32

Miralles, Alberto: “Concurso de teatro catalán en el Romea”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, págs. 33-34

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro es cine. Arniches. Benavente y Valle Inclán llevados al cine”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 17-18 (extraordinario), 1966, pág. 35

*Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre de 1966:

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Barcelona: Inicio de una nueva Temporada”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, 1966, pág. 3

Llovet, Enrique: “Dürrenmatt: Fabulista desesperanzado”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, págs. 4-5

Jover, Francisco: “Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, págs. 6-8

[Sin autor]: “Notas sobre... F. Dürrenmatt”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, págs. 8-9

Domenech, Ricardo: “Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 9

Gonzalo, M. A.: “La crítica madrileña ha dicho de ‘Proceso por la sombra de un burro’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 10

Bonnin, Herman: “La forma y su circunstancia (III)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 11

Reyes, Amparo: “Escuelas de arte dramático en Europa. I. París”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, págs. 12-13

[Sin autor]: “Hoy nos visita: Daniel Bohr: Director del Nuevo Teatri Experimental”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, págs. 14-15

Gopeo: “Teatro absurdo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 16

Millares, Alberto: Libros [Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, ensayo, Seix Barral], *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 16

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘La dama duende’, de P. Calderón de la Barca”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Corona de amor y muerte’, de A. Casona”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘¡Ja tenim 600!’ de Joaquín Muntañola”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro es cine. Dürrenmatt en la pantalla”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 19, octubre, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre de 1966:

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro es cine. Ese desconocido cine polaco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 2

[Sin autor]: “Conclusiones del Congreso de ‘Teatro Nuevo’ celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 3

[Sin autor]: “Estatutos de la federación de teatros independientes”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 4

López, María: “Comunicación sobre los problemas del actor no profesional ante el teatro profesional”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 5

[Sin autor]: “Comunicación sobre subvención a teatros experimentales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 5

Roda, Federico: “Lo que llamamos teatro de vanguardia”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 6-7

Csato, Edward: “El teatro polaco contemporáneo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 8-9

Wolicki, Krzyztof: “Textos. Llegados de Polonia. Jean Genet y Peter Weiss con Brecht al fondo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 10-11 (publicado en la revista mensual *Twórczosc*)

Buero Vallejo, Antonio: “Brecht. Dominante. Recesivo”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs 12-13

Miralles, Alberto: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘Crimen a la Siciliana’, de Jacques de la Forterie (Candilejas)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 14

Jover, Francisco: “Crítica Teatral de Barcelona. ‘¿Quién teme a Virginia Woolf?’ (Poliorama) de Edward Albee, en versión de José Méndez Herrera”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 14-15

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Tras el IX Ciclo de Teatro Latino”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 15-16



[Sin autor]: “Luz roja... ‘L’apotecari d’Olot’ de Pitarra”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 16

[Sin autor]: “Luz roja... ‘Los milagros del jornal’, de Arniches, y ‘La fuerza bruta’, de Benavente”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 16

[Sin autor]: “Luz roja... ‘La escondida’, de Tarín y Tomás Salvador”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 16

[Sin autor]: “Luz roja... ‘Història d’una guerra’, de Baltasar Porcel”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 17

[Sin autor]: “Luz verde... ‘Fando et lis’, de Fernando Arrabal”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 17

[Sin autor]: “Luz verde... ‘El amante’ y ‘El montacargas’, de Harold Pinter”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, págs. 17-18

[Sin autor]: “Luz verde... ‘Tutto per bene’, de Luigi Pirandello”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 18

[Sin autor]: “Luz verde... ‘La musica’ y ‘Les eaux et forets’, de Margarita Duras”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 18

[Sin autor]: “Luz verde... ‘L’eventail’, de Goldoni”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 18

Rodríguez Buded, Ricardo: “Crónica desde Madrid”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 20, noviembre, 1966, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero de 1967:

[Sin autor]; “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 2 y pág. 14

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Tras el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, págs. 3-4

Sordo, Enrique: “Antonin Artaud en el teatro, en la vida y ella muerte”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 5

Cantieri, Giovanni “Las mujeres en el teatro de Lorca”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, págs. 6-8

Y.: “Jaime Melendres[,] ganador del premio teatral ‘José María de Sagarra’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 9

López Mozo, Jerónimo: “Notas sobre mi obra”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 10

Arbide, Joaquín: “Mi montaje de ‘Los novios’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 11

[Sin autor] La Cazuela: “Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Alcoy. Agrupación de Teatro de Cámara ‘La cazuela’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, págs. 12-13

Bianchi, Pierluigi: “Italia. Festival de Vicenza–1966”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 14

Rodríguez Buded, Ricardo: “Madrid. Teatros Nacionales”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 15

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “Barcelona. Salvat y la ‘Adrià Gual’, en el Teatro Romea”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, págs. 16-17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “‘Nacida ayer’, de Garson Kanin (Teatro Candilejas)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 17

Jover, Francisco: “‘Demasiadas cosas prohibidas’, de Enrique Ortenbach (T. Windsor), *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “‘Marcel Marceau’ (Teatro Romea. Noviembre 1966)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 17

Miral, A.: “‘Cuento de abril’ (en el antiguo Hospital de la Santa Cruz, por Pequeño Teatro)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 17

Gopeo: “Libros. Un importante estudio sobre Brecht”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 18

Gopeo: “Libros. *LAS PALMERAS DE PLOMO*, de Enrique Ortenbach. – *Editorial Occitania*. Colección ‘El sombrero de Dantón’”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 18

Gopeo: “Libros. Un nuevo teatro-documento”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el cine es teatro. María Rosa Espert-Moreno”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 21, enero, 1967, pág. 19

*Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero de 1967:

[Sin autor]; “Al margen del teatro. La noticia y su eco”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 2

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Cierre de dos teatros y apertura de uno. El teatro independiente. IX y X Ciclo de Teatro Latino]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, págs. 3-4

Guerrero Zamora, Juan: “Osvaldo Dragun y su teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, págs. 4-5

de Sagarra, Juan: “Brecht y la crítica”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 6

Cantieri, Giovanni: “Las mujeres en el teatro de Lorca y II”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, págs. 7-9

Reyes, Amparo: “Las escuelas de teatro (II). Formación profesional del actor (Essen, 1965), *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, págs. 10-11

Bonnin, Hermann: “Temas de teatro. Antonio Gálvez, fotógrafo de teatro”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, págs. 12-14

Rodríguez Buded, Ricardo: “Crónica de Madrid”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 15

Cantieri, Giovanni: “Crítica teatral de Barcelona. Palacio de la Música. LA MURALLA CHINA, de Max Frisch, por la Agrupación de Teatro de Cámara LA CAZUELA, de Alcoy”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 16

Cantieri, Giovanni: “Crítica teatral de Barcelona. Instituto de Estudios Norteamericanos. UN SABOR A MIEL, de Shelagh Delaney, por GOGO, Teatro Experimental Independiente”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 16

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] DEMA ES FESTA, de J. Ministral (Tetaro Talía)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] ESTE CURA, de Alfonso Paso (Teatro Poliorama)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] EL CUMPLEAÑOS DE LA TORTUGA, de Garineu y Giovannini (Teatro Victoria)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] GRAVEMENTE PELEGROSA, de Alonso Millán (Teatro Barcelona)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] L’HEREU I LA FORASTERA y AMORINA. Compañía de Comedias de María Matilde Almendros y Francisco Vals (Teatro Romea)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Pérez de Olaguer, Gonzalo: “[Crítica Teatral de Barcelona] LA INNOCENCIA JEU AL SOFA, de Jaime Picas (Teatro Windsor)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 17

Gopeo: “Libros. Un ensayo exhaustivo sobre el actor [‘EL ACTOR’, de Jean Duvignaud. Taurus Ediciones. Colección Ensayistas de hoy. Madrid]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 18

[Sin autor]: “[Libros] Caminos del teatro dramático de hoy [‘EL TEATRO, HOY’, de Ricardo Doménech. Ed. ‘Cuadernos para el diálogo’]”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 18

Soler Carreras, J. A.: “Cuando el teatro es cine. Un sábado por la noche en Tarl (Texas)”, *Yorick. Revista de teatro*, nº 22, febrero, 1967, pág. 19



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

**El género teatral a través de la prensa literaria española.**

**Estrenos, promoción, festivales, crítica e investigación.**

**(1978-2003).**

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por**

David Lechuga Fernández

Bajo la dirección de la Catedrática

Dra. D<sup>a</sup>. Fanny Rubio Gámez

Madrid 2015









